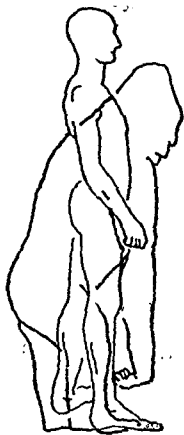




नेशनल पब्लिशिंग हाउस, नयी दिल्ली



# आज्ञा है भौंद्य प्राक्विक

रमेश कुंतल मेघ

# नेशनल पब्लिशिंग हाउस

(स्वराधिकारी : के० एन० मलिक ऐंड संस प्रा० लि०)

२३ दरियागंज, नयी दिल्ली-११०००२

शाखाएं

चीडा रास्ता, जयपुर

३४, नेताजी सुभाष मार्ग, दत्ताहाबाद-३

आवरणचित्र : २० कु० मेंघ की अनुकृति

मूल्य : १००.००

स्वराधिकारी के० एन० मलिक ऐंड संस प्रा० लि० के लिए नेशनल पब्लिशिंग हाउस,  
नयी दिल्ली-११०००२ द्वारा प्रकाशित / प्रथम संस्करण : १९८० / स्वराधिकार :  
मेघकाशीन / सरस्वती प्रिंटिंग प्रेस, भोजपुर, दिल्ली-११००४३ में मुद्रित ।

गुरुवर  
आचार्यं हजारी प्रसाद द्विवेदी  
को  
साक्षात् समर्पित करने की  
शेष महत्त्वाकांक्षा

(



# तुम्हीं बताओ, सौंदर्यप्राश्निक

सौंदर्यप्राश्निक के  
इन नव प्रश्नों-साक्ष्यों की ;  
विवादप्रिय 'भूमिका'

ग्यारह-तीस

१ : महाप्रश्न : सौंदर्यप्राश्निक बताओ कि  
क्या आर्य और ग्रीक एक-जैसे  
आदिम संस्कृति-मंडलों के सखा थे ?  
और वे आर्केटाइपल निश्चयता  
के कैसे सौंदर्यधन्वा थे ?

१-५४

मिथक से इतिहास तक की सांस्कृतिक यात्राएं-२,  
सांस्कृतिक नृत्य और कलारूपों के आकृतिबंध-६,  
औपधि-मनोविज्ञान और सौंदर्यबोध का दर्शन-२८,  
आनुष्ठानिक कलाओं का समाजशास्त्र-४५,  
नाट्यरूपों की समसामयिकता-५१ ।

२ : महाप्रश्न : सौंदर्यप्राश्निक बताओ कि  
पश्चिम में कला-सौंदर्य-इतिहास की धारा के  
अन्वेषण की यात्रा कैसी हुई ??

५५-२१६

ग्रीक इतिहास-५६, सुकरात-६०, प्लेटो-६०,  
अरस्तू-७०, होरेस-८४, लाजाइनस-९१, एडमंड  
वर्क-१०३, बाॅमगार्टन-१०६, जोहान जॉशिम  
विकेलमान - ११०, लेसिंग - १११, इमेनुएल  
कांट-११२, जॉर्ज फ्रीडरिख विल्हेम हीगेल-१२४,  
यूजीन वेरोन्-१५०, तोल्सतोय-१५१, यर्जो  
हर्न-१५६, फ्रोबे-१६२, थियोडोर लिप्स-१८२,  
कार्ल प्रूस-१८४, डेवी-१८५, डॉबिन-१९१, हर्वर्ट  
स्पेंसर-१९२, सेमुएल एलेक्जेंडर-१९३, अर्नस्ट

कैसीर-१६४, जॉक मारोश्ये-१६६, मिल्टन  
नाह्य-१६७, गॉट्फ्रीड सेम्पर-१६८, हर्बर्ट-१६९,  
क्लाइव वेल्-२००, रोजर फ्राइ-२०३, आर० एच०  
वाइलेंस्की-२०८, डेविट एच० पार्कर-२०९,  
मॉरिस वाइल्ड-२१३, सी० जे० डुकासी-२१५,  
राइस कार्पेन्टर-२१६, वाल्टर एवेल-२१६ ।

३ : साक्ष्य प्रश्न : सौंदर्यप्राश्निक वताओ कि  
भारतीय शिल्पकला के त्रिपाश्वर्य में  
काल तथा कला के दर्शनसूत्र  
कौन-कौन से है ??? २१७-२४१

(क) मोहेनजोदड़ो-हडप्पा से आर्यों के आगमन  
तक-२१६; (ख) मौर्यों और शुंगों का काल-२२३;  
(ग) कुषाणों और गुप्तों का काल-२२८;  
(घ) पूर्व मध्यकाल तथा उत्तर मध्यकाल-२३५ ।

४ : साक्ष्य प्रश्न : सौंदर्यप्राश्निक वताओ कि  
माक्सवाद मे सौंदर्यतत्त्व के  
प्रतिमानों और आयामों की आवश्यकता  
तथा स्वतंत्रता कौसी है ??? २४२-२८२

(क) समस्याओं का क्लासिकी सप्तयाम :  
भाव-२४२, सौंदर्यबोध-२४६, वस्तु एवं रूप-२४८,  
यथार्थता-२५०, राजनीति-२५२, नैतिकता-२५७,  
हमारे युग का नायक-२६२;

(ख) समालोचना की पद्धति के सिद्ध आयाम :

(एक) मूल्यांकन के दो प्रमुख पहलू-२६७,

(दो) हमारे युग की चेतना-२७३,

{तीन} शैलीसूत्रस्थापन-२७६ ।

५ : उत्तर साक्षी : तुम्हीं वताओ  
कि पुरातन मिथक वनाम आधुनिक  
भाषा की अनवरत पुनश्चर्या  
कौसी होती है ! २८३-३१५

(१) महाकाल के मिथककाल से इतिहास और  
आधुनिक युग तक-२८३; (२) मिथकीय भूगोल  
के अद्याय-देशांतर-२९४; (३) मिथक और भाषा

की संरचनाएं तथा संबंधित रूपांतरण-२६७;  
 (४) दर्पण और एक्स-रे के सामने निर्वसन मिथकों  
 की रूपगथा-३०४; (५) मुनासिब राजनीतिक  
 कार्यवाहियों में मिथकों के दृष्टिकोण-३१२।

६ : उत्तर साक्षी : तुम्हीं बताओ

कि चित्त की लीला में प्रतीक  
 के इंद्रजाल क्यों छाये हैं।

(१) 'साइके' और मिथक-३१६; (२) साइके  
 और 'चित्त' के प्रतीकार्य-३१७; (३) मिथक और  
 प्रतीक से यथार्थता में प्रस्थान-३१६; (४) चित्त-  
 लीला में प्रतीक के प्रकार्य-३२२; (५) प्रतीकों  
 की मनोजर्जा का गणितीय जेस्टास्ट-३२५;  
 (६) व्यक्तिगत प्रतीकायन की गहराइयां-३३०;  
 (७) प्रतीक और विचार के अंतर्बंध-३३१;  
 (८) रूपकत्व और रूपांतरण-३३५।

७ : उत्तर साक्षी : तुम्हीं बताओ

कि विद्वों के सौंदर्यबोधोत्पत्तिक प्रत्यक्षीकरण  
 के दृष्टमान क्या है !!!

३३७-३६७

(क) कलात्मक विद्व और कलात्मक प्रत्यक्षीकरण  
 तथा सौंदर्यात्मक आदर्श-३४०; (ख) कलात्मक  
 प्रत्यक्षीकरण की प्रकृति तथा प्रवृत्ति-३४७;  
 (ग) आवेग (पेंशन) और रुझान-३५५;  
 (घ) प्रारूपता (टिपिकलनेस) और प्रवृत्त्यात्मकता  
 (टेंडेंशियसनेस)-३५६; (ङ) राफ़ेलीकरण और  
 रेम्ब्रांकरण-३६४।

८ : उत्तर साक्षी : तुम्हीं बताओ

कि सामाजिक-सांस्कृतिक प्रक्रिया में  
 विचार की सृजनात्मक एवं उत्पादक  
 दिगंत गाथाएं कौन हैं ! ! ! !

३६८-३६८

(१) 'प्रतीक' और 'विचार' के शोभन प्रपंच-३६८;  
 (२) 'विशुद्ध विचारवादी' तथा 'नितांत अनुभव-  
 वादी' दृष्टिकोणों की विसंगतियां-३७०;  
 (३) विचारों के संदर्भ में मनुष्य एवं उसके



स्वैच्छिक कर्म-३७५; (४) नया मनुष्य और नयी सामाजिक संस्थाएँ-३८६; (५) कला और तकनालोंजी के संलयन में विचारों की छलांग-३९० ।

६ : अनागत

उत्तर साक्ष्य : सौंदर्यप्राशनिक, आओ, अब हमी बताएँ कि आजकल नये भरत सूत्र के अनुसार आनंद मर जाता है ॥

३९९-४१२

●●● अनुक्रमणिका

४१३-४२०

शुद्धि-पत्र

## सौंदर्यप्राश्निक के इन नव प्रश्नों-साक्ष्यों की विवादप्रिय भूमिका

आदिम मनुष्य इंद्रियगम्य तथा बोधगम्य के बीच एक पुल है। आदिम घटनाएं ही दिक् (स्पेस) में अनुष्ठान (राइट) में रूपांतरित हुईं; और काल (टाइम) में कर्म-कांड (रिचुअल) बनीं। अर्थात् इनमें देश-काल की शून्यता हुई; अर्थात् सभी दिक् में घटा, अर्थात् घटित ही देश से मुक्त होकर 'पवित्र' एवं 'अमूर्त' हो गया तथा काल से छूटकर 'शाश्वत्' एवं 'अपरिवर्तनीय' हो गया। संयुक्त रूप में देश-काल से मुक्त हुआ अनुष्ठान हमेशा और एकसाथ घटने लगा, अर्थात् घटना में 'परिवर्तन' नहीं होता; बल्कि घटना अनुष्ठान में 'रूपांतरित' (ट्रांसफार्म) होती है, अर्थात् घटना और उसका अनुष्ठान शाश्वत है, और चमत्कारपूर्ण भी है। अतः वैसी घटना के संदर्भ में अनुष्ठान एक संरचना हो गया तथा उसकी अभिव्यक्ति 'नाम' (भाषा) हो गई। सारांश में, आदिम मानस में घटना पवित्र तथा चमत्कारपूर्ण (जादुई) है। ऐसी घटना अनुष्ठान है। अनुष्ठान एक ऐसी संरचना (स्ट्रक्चर) है जिसके कई प्रतीकात्मक रूप (सिंबालिक फार्मर्स) तथा रूप-कुलक हैं: मिथक और भाषा, जादू और विज्ञान (अभ्यास), कला और नीति (एथिक्स), श्रम और सृजन, रूपक (नाट्य एवं नृत्य) और रूपक (मेटाफर); इत्यादि। अनुष्ठान की प्रारंभिक संरचनाओं की अर्थवत्ता अधिकांशरूपेण अधिभाषा (मेटा-लैंग्वेज) है, जो पवित्र तथा चमत्कारपूर्ण है।

फलतः घेरेबंद समाजों तथा घनिष्ठ-गुंथे-बद्धे समुदायों (गोत्र, नृकुल, कबीले, प्रजाति) में कला भी एक अनुष्ठान है, नाना प्रकार की संरचना है, जादुई (चमत्कार-पूर्ण) तथा पवित्र है। तथापि विरोधाभास यह है कि बंद समुदायों में उसके रहस्य खुले हुए हैं। उसके प्रथम एवं प्राथमिक रूपों में श्रम तथा कर्म की कानं मंत्री है।

आदिम मानव के बचपन तथा आधुनिक शिशु-मानस के बीच समन्विति है। आदिम मानव का मस्तिष्क आधुनिक शिशु-मानस के जैसा था; और है।

पुरातन समाजों में कला का जीवंत प्रथम इस संसार में तथा इम विरव से एक सफल सहभागिता या साझेदारी रही है। पूर्वतिहास में तथा प्राचीन और गामंतीय मध्यकालों तक कला 'अतिप्राकृतिक' (सुपर नेचुरल) में हिस्सेदारी करती रही थी

क्योंकि तब तक भी सामाजिक मनुष्य का व्यक्तित्व आदिम मानव के निशुमानग के-जैसा था; वह वैयक्तिक (आधुनिक) अचेतन के अंधेरे में पूरी तरह अस्तमित नहीं हुआ था। तब तक लोगों का विद्वान था कि धार्मिक तथा आनुष्ठानिक कलाएं यथार्थ की घटनाओं में सक्रिय हस्तक्षेप करती हैं तथा उनके पक्ष में गुनाहिय कार्य-वाही करती हैं।

इसलिए कला का यह चरण काल-अक्ष पर पूर्वतिहास, प्राचीन तथा सामंतीय मध्यकालों को समेटता है; तथा प्रकृति-अक्ष पर जादुई (अतिप्राकृतिक कला) में शुरू होकर दैवी तथा आध्यात्मिक (अलौकिक) कलारूपों तक का अंगीकार करता है। तब तक कला-व्यापार की आधुनिक वैज्ञानिक धारणाओं का विकास नहीं हुआ था।

काल-अक्ष, तथा कलाप्रकृति-अक्ष के ये पहले दोनों संश्लेष रेखांकित किए जाने चाहिए।

सीसरा संश्लेष इनका उपग्रह है। 'पूर्वतिहास—प्राचीन—सामंतीय मध्य-कालों' की 'जादुई—दैवी—अलौकिक' कला की विभिन्न संरचनाएं भी घुसी-मिली। चित्र (गुफाएं), उर्वरता (स्तूप), शब्द (मंत्र, श्रुति), काव्य (श्रम), स्वर (राग, लय) तथा चित्रलिपि (चित्र एवं शब्द), उद्गीय (काव्य एवं गान), नाट्य (कर्म एवं काव्य) आदि का एक विचित्र या चमत्कारपूर्ण सांझा हुआ। इससे 'अनुकृति' तथा 'विस्मय' के बोध जगे क्योंकि श्रम (कर्म, कार्य) तथा गृहण का संयोग नये-नये प्राकृतिक माध्यमों को उन्मीलित कर रहा था जिससे प्रकृति के मानवीयताकरण (ह्यूमेनाइजेशन) की प्रक्रिया भी चल रही थी। सारा कर्म तथा समूची कला मानवतारोपी (एंथ्रोपोमॉर्फिक) थी (मानवताकेंद्रित एंथ्रोपोसेंट्रिक अवस्था परवर्ती है)।

चौथे संश्लेष ने व्यक्तित्व (पर्सनेलिटी) की धारणा पर गहरा संघात किया; क्योंकि आदमी एकमात्र पाचों कर्मेन्द्रियों तथा पाचों ज्ञानेन्द्रियों को पुजोभूत करके नये प्रत्यक्षीकरण तथा नये अनुभव प्राप्त कर रहा था। इस मिश्रित अनुभव-कुलक में रूप (चित्रकला और चित्रलिपि), शब्द (काव्य, नाट्य), स्वर (श्रम, गान) की श्रयी थी। इसमें स्वर का भावावेश, शब्द का संज्ञान, चित्र का सौंदर्य तथा चित्रलिपि का प्रतिबिंब घुलमिल गया था। कम से कम हमारी कई इंद्रियों के मिलेजुले धर्मों का यह ऐसा चमत्कारिक उद्घाटन था जो घुंघला, अंतर्ज्ञानपरक, कल्पनाशील होने के कारण विलक्षण अनुभूति एवं अनुभव का आनंद एवं आतंक बना। 'केवल वहिर्मुखी दंग से मनुष्य की सारस्वपूर्ण सत्ता के वैभव के उन्मीलन में ही अंतर्मुखी मानवीय वैभव (संगीतमोहित कान, रूपसौंदर्य के हेतु लोचन—संक्षेप में, ये सभी इंद्रियां जो मानवीय परिपोषण में, मनुष्य की मूलभूत शक्तियों की परिपुष्टि में समर्थ हो) निहित है। यह या तो अर्जित किया जाता है, अथवा सहज होता है।'

१. "इकोनामिक एंड फिलासाफिकल मेन्सिकल्स आफ १८४४", कार्ल मार्क्स, मार्को, १९६७, पृ. १०।

कई कलाओं के विशिष्ट ऐंद्रियक बोधों तथा माध्यमों के विचित्र (चमत्कारिक) संयोग को (आज) हम सौंदर्यबोधानुभव (एस्थेटिक एक्सपीरियंस) कहते हैं। प्रथमतया यह मनुष्य के संवेगात्मक संसार से जुड़ा मानवीयताकारी अनुभव है। यह संसार केवल नैतिक भावनाओं की व्यवस्था तक सीमित नहीं है; शक्ति संश्लिष्ट है। किसी एक क्षेत्र में व्यावहारिक या उपयोगितावादी, तथा नैतिक या मर्यादावादी पक्ष गौण हो जाते हैं, या वे माध्यम में ढलकर अन्य सारांश रूपों में प्राप्त होते हैं। कला के विशिष्ट माध्यम से अनुकूलित होने पर 'कर्ता' (कृता या सामाजिक) की बहिर्मुखी जगत के प्रति एक विशिष्ट प्रकार की मनोवृत्ति मौजूद होती है जो उपयोगितावादी नहीं है, व्यावहारिक हो सकती है तथा आरिभक होगी। ऐसी संरचना 'सौंदर्यबोधानुभव' की है।

अब हम पांचवां संश्लेष भी उपलब्ध कर लेते हैं। सौंदर्यबोध (एस्थेटिक सेंस) आद्य मानव का, उसकी संपूर्ण (पंच) इंद्रियों के अनुभवों का ऐसा पुंज है जिसमें मामूहिक-वैयक्तिक, बहिर्मुखी-अंतर्मुखी, रचनात्मक-उत्पादक, दारिरीक-मानसिक, व्यावहारिक-भावात्मक, अंतर्ज्ञानात्मक-तर्कात्मक, स्तब्ध-उन्मुक्त आदिद्वंद्वों का सामंजस्य है। इसमें आनंद (सुख) तथा आतंक (यातना) की समकालिकता है। इनकी आस्वाद-भूमि में साधारणता (लौकिकता) तथा चमत्कार (विस्मय) का समन्वय है। इसके अनुकृत अथवा सृजित संसार में प्रारब्ध तथा कार्यकारणादि का द्वंद्व है (यह चौथा संश्लेषण हमारा ऐतिहासिक प्रयाण बिंदु भी बना जब सामंजस्य तथा समन्वय को अलग-थलग कर दिया गया अर्थात् हमारे विश्व या ब्रह्मांड को बीच से फाड़ डाला गया)। इस द्वंद्व (डायलेक्टिक्स) को द्वैत (ड्यूएलिज्म) में चीरने पर भयंकर उथल-पुथल हुई।

×

×

×

उपर्युक्त पांचो संश्लेष मानवीय प्रत्यक्षीकरण तथा व्यावहारिक क्रियाशीलता की कई संरचनाओं की प्रकृति की अभिव्यक्ति करते हैं।

क्रियाशीलता या कार्यिकी (एक्टिविटी) श्रम से जुड़ी है। श्रम (लेबर) का उद्देश्य निश्चित उपयोगिता होता है। श्रम के द्वारा ही व्यावहारिक या प्रतीकात्मक रूपांतरण होता है। कर्ता उसे, वस्तु तथा माध्यम के हेतु से, कोई रूप (फार्म) प्रदान करता है। रूप प्रमेय (आब्जेक्ट) भी है जो कलाकृति अथवा उत्पाद (प्रोडक्ट) है। प्रमेय कुछ तुष्टि देता है जो स्थूल ढंग से सुख (प्लेजर) देती है, क्योंकि मानवीय श्रम के उत्पाद भौतिक ढंग से उपयोगी हैं।

मानवीय श्रम के कई रूप हैं। निर्वाध या मुक्त श्रम में उत्पाद की भौतिक उपयोगिता है तथा उत्पादक अपनी अस्मिता भी पा लेता है। परकीयकृत (एलि-येनेटेड) श्रम में उत्पाद की भौतिक उपयोगिता कायम रहती है लेकिन उत्पादक गुमशुदा हो जाता है। सृजनात्मक श्रम प्रमेय को उत्पाद के बजाय एक (कला-) कृति बना देता है, उसे मानवीयकृत कर देता है। यहाँ रचयिता की अस्मिता तथा आकुंडनन है। अतएव मुक्त श्रम ही गुणात्मक छलांग लगाकर सृजनात्मक श्रम में

रूपांतरित हो जाता है (ये दोनों श्रम पूंजीवादी परकीयकृत श्रम के बैरी हैं)। अतः श्रम और कला, दोनों की जड़ें मनुष्य की मृजनात्मक क्षमता में फँसी हैं। ये दोनों ही ऐतिहासिक तथा सामाजिक ढंग से अनुकूलित होते हैं; दोनों ही मूल-मैट्रियक प्रमेयों में प्रकाशित होते हैं। अतः श्रम का चरित्र जब-जब, जहाँ-जहाँ रचनात्मक होगा तब-तब, तथा-तथा वह जरूर कला के नजदीक होगा। तथापि श्रम और कला तदात्मक नहीं है। किंतु वे परस्पर इतने विरोधी (एंटीगॉनिस्टिक) भी नहीं हैं जैसा कि इन्हें अभिनवगुप्त (दसवी-ग्यारहवीं शती), तथा पंडितराज जगन्नाथ (सत्रहवीं शती का पूर्वार्ध) जैसे अद्वैतवादियों, एच कांट और हीगेल जैसे आदर्शवादियों ने बना डाला। विश्व-दृष्टिकोण में द्वैतवाद की विरासत की पराकाष्ठा इन्हीं दार्शनिकों में मिलती है।

द्वैतवाद ने विश्व या ग्रहणांड को बीच से चीर-फाड़ डाला। फलतः हमारा चौथा संश्लेषण भी छितर-बितर हो गया। मसलन, कांट (अठारहवीं शती) ने तार्किक तथा काल्पनिक या सज्ञान (अंडरस्टैंडिंग)-परक को, यहिमुंसी तथा अंतर्मुखी को पृथक्-पृथक् कर दिया। कांट ने श्रम तथा कला को तो निर्विकल्प ढंग से परस्पर विरोधी बना ही डाला। उन्होंने सौंदर्य को मनुष्यकी (उपयोगितावादी के साथ ही) व्यावहारिक मांगों से भी अलग कर दिया। अतः उन्होंने सौंदर्य की निस्संगता का सिद्धांत प्रचारित किया। वस्तुतः कांट के दिमाग में केवल उभरते हुए पूंजीवादी भौतिक उत्पादन के 'परकीयकृत श्रम' की ही परिकल्पना थी। उन्होंने इस पूंजीवादी रूप को ही सार्वभौम बना दिया। यह परकीयकृत श्रम वेगार डाला, तथा दुःसात्मक है। फलतः कांट-सम्मत 'निर्णय' (जजमेंट) तार्किक बिल्कुल नहीं है; बल्कि मिथक-बुनाई जैसा है; इसमें सुख (प्लेजर) तथा प्रयोजनात्मकता (परफॉर्मनेस) के दोष शामिल हैं; अर्थात् इसमें प्रकृति के वैज्ञानिक नियमों के बजाय उसकी प्रयोजनता पर आग्रह है। प्रकृति की प्रयोजनता सहजतः अंतर्मुखी है जो हमारे 'विमर्शपूर्ण निर्णय' में परिलक्षित होती है। अतएव कांट ने 'कल्पना' की धारणा को मृजनात्मक भी नहीं रखा तथा उसे वैज्ञानिक ज्ञान से विलग्न कर दिया। कल्पना को 'स्वतंत्रता' का स्वभाव उन्होंने नैतिकता की तर्कणा पर धोप दिया। उन्होंने 'प्रयोजनात्मकता' को केंद्र में रखा जिसके संदर्भों में 'नियति' (फैट) तथा 'सौभाग्य' (फार्चून) गुंथे हैं।

विश्व की यह द्वैतवादी फाड़ ही ब्रूजर्व समाज की युगचेतना है। जीवन के लिए अंतर्ज्ञान (इंटर्यूशन) की पद्धति तथा भूत के लिए विश्लेषण की पद्धति का पार्यवय हेनरी बर्गसा (१८५६-१९४१) ने किया। इसी कड़ी में जीवन-रूप संसार तथा पदार्थ-रूप जगत की धारणाएं आईं। आगे ये क्रमशः स्पेंगलर (१८८०-१९३६) द्वारा इतिहास-रूप संसार तथा प्रकृति-रूप संसार में विकसित हुईं। इतिहासरूप-संसार में प्रारब्ध का विचार तथा प्रकृतिरूप-संसार में कारणता का विचार घुरी बने। प्रारब्ध के लिए साम्यानुमान (एनॉलाजी) का, तथा कारणता के लिए गणितीय नियमों का तकनीक स्वीकार किया गया। प्रारब्ध के साम्यानुमानों की अभिव्यक्ति के लिए संवेगीय (इमोटिव) भाषा का इस्तेमाल किया गया (सुशी, उदासी, भक्ति,

पतन, पदचाताप जैसे शब्द); तथा कारणता के नियमों के लिए अम्युद्देशीय (रिफरें-शियल) भाषा (प्रत्यक्षीकरण, विवरण, वर्गीकरण, अमूर्तीकरण, तादात्म्यीकरण जैसे शब्द) का व्यवहार हुआ। इतिहासरूप-संसार में कारणता के वैज्ञानिक नियम नहीं लगाए गए जिससे हमारा यह संसार नियति के बोझ से कुचला जाता रहा; अर्थात् इतिहास और नियति मानो एक तुल्यरूपता हो गए; अर्थात् इतिहास और कारणता परस्पर विद्वेषी हो गए; अर्थात् ज्ञान की पद्धति (कारणता) के द्वारा इतिहास में जीवन का स्पंदन नहीं छुआ जा सकता, क्योंकि वहां नियति की निर्भम निरंकुशता है।

द्वैतवाद की क्रियाशीलता की यह खतरनाक परिणति इतिहास-दुश्मन तथा समाज-दुश्मन साबित हुई। इसने भ्रम को कला का वैरी बना दिया: हमारे व्यावहारिक उल्लास को सौंदर्य के आनंद से बिल्कुल अलग-थलग कर डाला; हमारी प्रत्यक्ष दैनिक त्रासदी की गहरी व्यथा को दूरगतिक नाटकीय त्रासदी के संत्रास से वेहद घटिया घोषित कर डाला! किस तरह?

यह दूसरा महाप्रश्न है: यथार्थता (रियलिटी) और प्रतीति (एपीयरेंस) के संबंध क्या हैं?

प्रतीति 'प्रत्यक्षीकरण' (पर्सैप्शन) का ही फेनामना है। प्रतीति के प्रमुख रूप हैं: विव (इमेज), भ्राति (इल्यूजन), स्वप्न, आदि। प्रतीतिया भी हमारे ऐंद्रियक ज्ञान के दावों की वैधता का सवाल उठाती हैं। नीत्से (उन्नीसवीं शती का उत्तरार्ध) इन्हें सर्वोपरि मिथ्याकरण मानते रहे। वस्तुतः प्रतीति एक ढंग भी है। जिसके द्वारा किसी प्रमेय के सारत्व (एन्स) का उद्घाटन होता है। अतः प्रतीति सारत्व है। इन दोनों में विरोध नहीं, अंतर्विनियम है। प्रतीति तात्कालिक और प्रकट है, जबकि सारत्व संगुप्त। प्रतीति में अन्यथाकरण (डिस्टॉर्शन) तथा अतिशयगमंता (हाइपरबॉल) होती है। प्रतीति-सारत्व के ये अंतर्विरोध ज्ञातता की प्रक्रिया से जुड़े हैं। अतः प्रतीति से यथार्थता (सारत्व) की ओर संक्रमण के कई रूप हैं। यदि विज्ञान में यह निरीक्षण, विवरण तथा व्याख्या का त्रिपुट है तो कला में प्रत्यक्षीकरण, भग्नावरणचित्त तथा चमत्कार का त्रिकोण है। अतः प्रतीति कला एवं विज्ञान, दोनों में आवश्यक है; क्योंकि वह अन्वेषण है, मियक है, भाषा है भ्राति है, और रूपक है।

भ्राति की लालसा भी आदिम है (विभ्रम—डेल्यूजंस—भी मानवीय चिंतन में होते हैं)। रूपकों की सृष्टि भी मनुष्य की मूलभूत मनोवृत्ति है। अतः कला की सौंदर्यबोधघात्मक भ्रातियां सचेतन प्रविधियां हैं जो एक प्रति-संसार की सर्जना करती हैं। ये मंतव्यपूर्ण अभिव्यजनाएं हैं। वस्तुतः ये मनुष्य का 'भ्राति के लिए संकल्प' पेश करती हैं ताकि वह (स्वप्नों तथा भ्रातियों में ही न डूबा रहे बल्कि) यथार्थता के मानवीय साक्षात्कार के ऐश्वर्य को पा सके। अतएव प्रतीति के वृत्त के 'मियक' और 'रूपक', 'विव' और 'प्रतीक' आदि मूलतः कला-सौंदर्य तथा जीवंत मानवीय अनुभव के मेरुदंड हैं। हमने इन्हे सौंदर्यबोधदर्शन की बुनियादी प्राश्निक इकाइयां माना है (४: साक्ष्य प्रदन; ५, ६, ७: उत्तरसाक्षी)।

तो, कला (और विज्ञान) की ऐसी पुनर्प्रस्तुतियों या प्रतिरूपण (रिप्रेजेंटेशंस) क्या है? अरस्तू (तीसरी शती पू०) और नाट्याचार्य भरत (तीसरी से पांचवी शती पू०) के समानांतर विभिन्न कालों में ये क्रमशः अनुकृति और अनुमिति थी। फिर ये प्रतीत इतिहासों (महाकाव्यों, त्रासदियों, पुराणों) की प्रतिरूपण बनीं क्योंकि (अनुष्ठानों वाले चरणों के पदचात्) ये ही नैतिक तथा धार्मिक सद्गुणों का संश्लेषण साबित हुईं। सातवी-छठी शताब्दी में इनके रूप प्रतीक और अन्योक्तिपरक अन्यापदेश (ऐलिगरी) रहे जो गुप्त सत्त्वों के उद्घाटक माने गए। ये यथार्थता के प्रति मनुष्य की सौंदर्यबोधधार्मिक संबंधता वाले ज्ञाततामय पक्ष हैं जिन्हें हम सौंदर्य-बोधधार्मिक ज्ञातता (ऐस्थेटिक कागिनज्ञान) कह सकते हैं। इनके सामाजिक प्रभाव आनुष्ठानिक सहभागिता से लेकर अबचेतनपरक उन्माद तक रहे हैं।

यह सही है कि जिस तरह कला और श्रम में तादात्म्य नहीं है उसी तरह विज्ञान की पद्धति तथा कला की पद्धति में अंतर है। विज्ञान एक ऐसा दृष्टिकोण रहा है जिसमें सत्य का गुण उसकी पावनता में नहीं, तर्काश्रयता में है; जो घटित को अलौकिक से मुक्त करता है; जो विधाता (नियति) को भी स्वयं (=विज्ञान) से प्रतिस्थापित करता है। आज (i) विज्ञान प्रागनुभव (ए-प्रायरी) के स्वर्गिक सिद्धांतों की घोषणाओं को अस्पष्ट तथा गैर-सटीक पाता है। अब स्वयंसिद्ध अथवा अंतर्ज्ञात कोई भी ज्ञान-संरचना मजूर नहीं होगी; (ii) विज्ञान को ब्रह्मांड तथा जगत की तस्वीर यांत्रिक के बजाय विरोधाभासमूलक दिखी: द्वैतपरक, द्विमुखी विरोधमय, द्वंद्वधार्मिक, इत्यादि। (iii) विज्ञान नृत्त्वारोपी (एंथ्रोपोमॉर्फिक) स्थितियों से मुक्त होकर अधिकाधिक मानवीयकृत हुआ क्योंकि उनमें निर्मानवीय वस्तुओं पर मानवीय गुणवत्ता घोषने की आस्था थी। अतः ज्ञान के बावत यह धारणा विलुप्त होती गई कि वह दैवी चमत्कार अथवा कोई अपौरुषेय इल्हाम है। (iv) विज्ञान सीधे तथा अंतर्मुखी निरीक्षण (प्रयोग) से भी विमुक्त होता गया जिससे वह प्रकृति की वस्तुमुखी गहराईयों में आता गया। इसने निरीक्षण में प्रतीति या आभास को नकार दिया। ज्ञातता की समस्या के लिए अब व्यवस्था (सिस्टम), संरचना (स्ट्रक्चर), कामाकल्प (मेटामॉर्फोसिस) भी इस्तेमाल हुए। (v) विज्ञान स्वयंसिद्ध प्रस्तावनाओं के बजाय साधारणीकृत अवधारणाओं को ज्यादा कीमती सिद्ध करता है। ये अवधारणाएं अब (क) दिक्काल की अनुधारक, (ख) ब्रह्मांड और विकास की प्राक्कल्पक, तथा (ग) गतियों एवं भारों एवं दूरियों की मापक हैं।

इनके परिणामों के फलस्वरूप (अ) औद्योगिक एवं तकनालॉजिकल परिवर्तन, फिर सामाजिक परिवर्तन हुए जिसमें मनुष्यों की चिंतन-प्रणाली तथा दृष्टि-प्रसार में परिवर्तन हुआ; (आ) मानव-ज्ञान की वृद्धि की दर असंख्य गुना हो गई; (इ) सापेक्षता (रिलेटिविटी) के सिद्धांत ने चौथा आयाम जोड़ दिया जिससे न्यूटन की यांत्रिकी समाप्त हो गई; (ई) ज्ञान तथा यथार्थता की नयी धारणाओं से आमना-सामना हुआ—यहिंगत यथार्थता, भौतिक यथार्थता, ज्ञानगोचरता (माइक्रो-, मैक्रो-, इन्फ्रा-, अल्ट्रा-, टेलि-, ट्रांज-, आदि); निश्चयवाद (कारणता); वास्तविकता और

संभावना; यथार्थता और संभावना; सरल और जटिल, जटिल-और-संश्लिष्ट; भूत तथा संरचना के ऐलिमेंटरी पार्टिकल, आदि-आदि। विज्ञान 'प्रकृति के पक्षों' (भौतिक-शास्त्र, रसायनशास्त्र, जीवशास्त्र आदि) का अनुसंधान तथा रूपायन करता है। यह यथार्थता का विश्लेषण करता है या फिर अनुभववादी है। कला-दर्शन 'यथार्थता की प्रकृति' का अनुमान तथा रूपांतरण करता है। वह विश्लेषणात्मक बुद्धि के बजाय संश्लेषणात्मक कल्पना पर ज्यादा बल देता है। अतः वह 'यथार्थता की पुनर्प्रस्तुति' करता है। विज्ञान में प्राक् कल्पना (हाइपोथीसिस) की बराबरी की भूमिका होती है जो रचनात्मक एवं संश्लेषणात्मक कल्पना से संवलित है। विज्ञान की स्वभावगत वस्तु-निष्ठता है जो कला की स्वभावगत आत्मनिष्ठता के साथ अंतर्विरोध रखती है। तथापि यह आंतरिक अंतर्विरोध है क्योंकि आज कला-दर्शन तथा विज्ञान-दर्शन, दोनों ही रूपकों, अनुकृतियों, संरचनाओं, अवधारणाओं की अदल-बदल कर रहे हैं। जे० ग्रोनोवस्की ने दोनों की सृजन-प्रक्रियाओं के सारस्व का अवगाहन किया है और यही पाया कि दोनों में ही 'रूपक' तथा 'कल्पना' की छलांगें लगती हैं ताकि सत्यानुभव या सत्यानुभूति का युगल प्राप्त हो। दोनों का सरोकार मानव-गरिमा तथा मानव-प्रगति में है।<sup>१</sup>

हमारे इस ग्रंथ का प्रस्थान-कलश भी यही है कि हमने कला-साहित्य को वैज्ञानिक एवं इहलौकिक आकृतिवंध दिया है। हमने अपनी आलोचनात्मक भाषा को संवेगीय ध्रुवांत से छुड़ाकर, उसे तर्कणा तथा अम्युदेस्य के मानक पर अंकित करके, 'आलोचना की 'प्राविधिक भाषा' की धारणा विकसित की है। हमारी सिद्धि यह हो सकती है कि हमने विश्व के आध्यात्मिक दृष्टिकोण की दरार को बताया है। इस दृष्टिकोण ने कला और श्रम की शत्रुता, लौकिक अनुभव तथा सौंदर्यानुभव की शत्रुता, आनंद और आतंक का केवल संघर्ष, यही सब उभारा है। फलतः एक ओर सौंदर्य की निस्संगता का सिद्धांत, सामाजिक की निर्वैयक्तिकता (स्वपरान्वयसंबंधमुक्ति), सौंदर्यबोधानुभव में निष्क्रियता (समाधि), प्रतिबद्धताविहीनता (सहृदयत्व), कारणताविरोध (चमत्कार) आदि ही शताब्दियों तक परिव्याप्त रहे तो दूसरी ओर बाद में कला-साहित्य के अनुभव की घुरी केवल सुख (प्लेजर) अथवा आनंद (डिलस) बनी। हम इस द्वैतवाद (ड्यूएलिज्म) तथा अध्यात्मवाद (मेटाफिजिक्स) के दार्शनिक, सामाजिक, व्यावहारिक तथा सांस्कृतिक विरोधी हैं।

×

×

×

अपने अध्ययन और अन्वेषण के लिए हमने दो प्राचीन, तदपि एक कुटुंब वाले, नृकुलो को लिया है—आर्य तथा ग्रीक। उनके आदिम मानस में लेकर आधुनिक ज्ञान तक का ऐतिहासिक संश्लेष खोजा है। उनके इतिहासों के बहुविध (कलात्मक, साहित्यिक, सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक, वैज्ञानिक आदि) अंतरण ही आधुनिकीकरण तथा आधुनिकताबोध की अनिवार्यता तक ले आए हैं जहां एक ओर वर्ग-संघर्ष तथा आत्मनिर्वासन है तो दूसरी ओर आधुनिक त्रासदी और क्रांति भी हैं जो



संपूर्ण उद्धार का एकात्मिक पंथ हैं। हमारा 'आधुनिक' सौंदर्यबोधानुभव आतंक और आह्लाद के सहवर्ती अक्ष पर, तथा आतंक (संघास) एवं मंत्रणा (व्यथा) के अनुवर्ती सक्रिय-अभ्यासी कविकर्म पर सुदृढ़ है।

हम मान्य हैं कि किसी विशिष्ट कला(कृति) की जड़ें वर्गीय नज़र आती हैं लेकिन तिस पर भी वह कालजयी हो जाती है। मावसं ने इस समस्या का संदर्शन किया। उन्होंने देखा कि ग्रीक कला अपने सामाजिक अनुकूलन से आत्मोत्तीर्ण हो गई अर्थात् विशिष्ट सामाजिक-ऐतिहासिक आधारभूमि पर उसकी अभिवृद्धि हो गई। वह काल के आर-पार, सामाजिक विभाजनों के आर-पार एक सेतु तथा सिड्रोम है। अतः ग्रीक कला दासत्व की विचारधारा वाली विशिष्टता (पर्टीकुलेरिटी) का अतिक्रमण कर गई। अतिक्रमण (ट्रॉमेंडेंस) सार्वभौम मानव-समस्याओं से जुड़ता है। यह सभी कलाओं में तथा यथायंता में क्रमशः मनुष्य और प्रेमियों की एक विशिष्टतामुखी धारणा या संदर्शन होता है।

चौथी शती के ग्रीकों (यूनानियों) के लिए सौंदर्य तथा (ललित) कलाएं विभिन्न श्रेणी की थी। प्लेटो तो कला को प्रकृति का बेहद घटिया विकल्प मानते थे जो (अर्थात् कला) जीवन के सत्यों को हड़प लेती है तथा महज एक मिथ्यानुकृति है। प्लेटो की चिंता सौंदर्य थी जो पाइथागोरस के प्रभाव से गणित में अमूर्तीकृत हुई। अरस्तू की चिंता कला थी जो सोफ्रोक्लीज की वजह से इतिहास में मथार्थीकृत हुई।

इन्ही समस्याओं के इर्दगिर्द 'हिप्पियाज मेजर' में एक बहस भी छेड़ी गई। श्रीमान् हिप्पियाज नामक एक सोफिस्ट भी सुकरात और प्लेटो के कट्टर दुश्मन थे। दोनों की मुलाकात हुई। हिप्पियाज सुकरात की भांति सौंदर्य की परिभाषा नहीं बता सका। अलबत्ता उसने उदाहरण दिए। उसने एक 'सुंदर कुमारी' में सौंदर्य की गोचरता बताई। सुकरात ने 'सुंदर घोड़ी' तथा 'सुंदर वीणा' को भी सुंदर कहा। ज्यों ही हिप्पियाज सहमत हुआ, सुकरात ने 'सुंदर कलश' भी जोड़ दिया। इसका हिप्पियाज ने प्रतिरोध किया। वारी कहते हैं कि उस परिवेश में सौंदर्य के भेद शायद एक ओर आवेग तथा दूसरी ओर पसंदगी की चीज (प्रमेय) को जोड़कर किए जाते थे, क्योंकि हिप्पियाज 'सुंदर कुमारी' तथा 'सुंदर कलश' को समकक्ष मानने को राजामंद नहीं था। तो फिर सुकरात ने प्रत्युत्तर दिया कि एक 'सुंदर कुमारी' भी एक 'सुंदर देवी' के समकक्ष नहीं है। अतः सुंदर कलश और सुंदर वीणा और सुंदर घोड़ी के बीच का, तथा सुंदर कलश और सुंदर कुमारी और सुंदर देवी के बीच का द्वैत-द्वंद्व मग्न्यय (हॉर्मनी) की एकैक रेखा पर एकसमान हो जाता है। यह प्रकृति तथा दिव्य की, मानवीय कला तथा भौतिक उत्पाद को एकतान कर देता है। इस प्राञ्जल में स्वीय गौंदर्य (कुमारी) तथा प्रकार्यात्मक सौंदर्य (घोड़ी), दृश्य सौंदर्य (कलश) तथा श्रव्य गौंदर्य (वीणा) — सभी अपनी उपयोगिता अथवा द्विद्विद्यकता के

कारण—सुखद हो गए। ऐसा 'व्यक्तित्व' की धारणाओं के कारण होता रहा है। प्लेटो की 'रोमांटिक सौंदर्य' की सकल अवधारणा भी तत्कालीन ग्रीक व्यक्तित्व के रूपायनों पर निर्भर है।

कला की संरचना में भी तत्कालीन ग्रीक समाज के जटिल यथार्थ की दीप्ति है। त्रासदी की संरचना में समाज रंगमंचरूप हो गया है, तथा रंगमंच समाजरूप। अतः भीषण इतिहास और आतंकपूर्ण यथार्थता की व्यासरेखा एक हो गई है। इस रेखा पर ऐतिहासिक कारणता की गाँठें मानवीय प्रारब्ध (नेमैसिस, हेमाशिया) खोलता है। अरस्तू ने कहा है कि सर्वाधिक त्रासविद्ध गुण वाले कार्य पीड़ामय कर्म होते हैं जिन्हें 'उन व्यक्तियों द्वारा किया जाता है जो प्रेम के नैसर्गिक बंधनों से बंधे होते हैं'; जैसे 'जब एक भाई दूसरे भाई की हत्या करता अथवा करने का इरादा रखता है, या एक पुत्र पितावध करता है।' ऐसे कार्य नैतिक आतंक का आह्वान करते हैं। सो इनका 'शुद्धीकरण' (विरेचन) आवश्यक है।

तथापि अरस्तू यह सवाल उठाते हैं कि त्रासविद्ध नायक (कर्त्ता) ऐसे जघन्य कृत्य (जैसे पितावध, माता से विवाह) करता ही क्यों है? क्योंकि उसमें अनभिज्ञता (इग्नोरेंस) है, कोई त्रासदीय भ्रंश है, गंभीर त्रुटि है! ऐसी मानवीय दशा में अभिज्ञान (रेकग्निशन) का जबदस्त संघात लगेगा। त्रासबद्ध नायक (ओडिपस) जब अपने कार्यों का 'अनुसंधान' करता है तो उसे अभिज्ञान होता है जो उसका संत्रास (हॉरर) बनता है। इसी संत्रास के माध्यम से नायक की मूलभूत शुचिता का उद्घाटन होता है। अतएव अनुसंधान-अभिज्ञान-उद्घाटन के एकतान व्यापार में एक ओर तो नायक को संत्रास (आतंक) से शुचिता प्राप्त होती है तथा दूसरी ओर शुद्धीकरण से हम सामाजिकों में (नायको के प्रति) करुणा (पिटी) का बोध आविर्भूत होता है।

अब, दूसरा पाणिवृत्त! आर्य गोत्रों में ऋचाएं सामाजिक दशाओं और भौतिक सुखों का विराटीकरण करती हैं। यहाँ स्वस्ति का अभिप्रेक हुआ है। नास्तिक पक्ष तो लगभग उपेक्षित है। आर्यों का 'ऋत्' (नैतिक व्यवस्था) के मंगल-पक्ष पर प्रबल विश्वास है। उनका प्रत्यक्षीकरण अपौरुषेय-सा है। वे हत्याओं तथा आतंक को अपने पक्ष से कभी भी नहीं जोड़ पाए। उनके वैदिक युग में प्राकृतिक ऐश्वर्य तथा जीवन का उल्लास था। वे ऊर्जा तथा भोग से संचारित थे। वैदिक सौंदर्यबोधवृत्ति 'स्वस्ति' तथा 'सोम' से जुड़ी थी। सोम उल्लास तथा स्फूर्ति का देवता है। वही प्रकारांतर से सौंदर्य का प्रतीक बना। सोम आत्मा का रूपक भी हो गया। अस्तु, वही 'ब्रह्मांड का सौंदर्य' है।

उपनिषद्-युग में आर्य मनीषी यज्ञ के वजाय ज्ञान में, कवि के वजाय वाक् से, जगत के वजाय आत्मा से उद्विग्न हो उठे। उन्होंने 'प्रकृति' के वजाय 'आत्मा' के ऐश्वर्य की खोज की। आत्मा आनंद हुई। आत्मा प्रकाश हुई। उन्होंने आयुर्वेदिक सोमरस के 'परिपाक' तथा 'स्वाद' (निष्पत्ति) आदि का कायाकल्प रसानंद के दर्शन में कर दिया। इस तरह से 'रस=आत्मा=आनंद' का समीकरण सताइसवीं तक व्याप्यारित होता रहा।

ऋग्वेदकालीन समाज-व्यवस्था और चिंतन के बावत श्रीनिवास सरदेसाई ने कहा है कि वे (आर्य) लोग 'पशुपालन अवस्था में थे, पशुपालन ही उनकी जीविका का मुख्य साधन था, और यह सर्वविदित ही है कि अभी वे घुमंतू अवस्था में थे।' शिकार भी उनकी जीविका का एक साधन था, पर वह गौण था। उनको कृषि की जानकारी नहीं थी, कम-से-कम स्थायी कृषि की तो निश्चय ही नहीं।' पता नहीं चलता कि सोमरस किस वल्लि से तैयार किया जाता था, किंतु उसे पीकर धुत्त पड़े रहने का उन्हें बड़ा शोक था। वे ही नहीं, उनके देवता भी सोमरसपान के बड़े दीकीन थे।' आरंभिक आर्य लोगों का जीवन भरा-पूरा था; वे बड़े अलमस्त और रोबीले थे। लड़ाई में जैसे शूर और आक्रामक थे, वैसे ही मद्य, मांस व मदिराक्षी की अभिरुचि में भी किसी से हारने वाले नहीं थे।' इस प्राथमिक अवस्था में (उन्हें) आत्मा, ब्रह्म और मोक्ष की चिंता अथवा कल्पना नहीं थी।' आर्यों की समाज-व्यवस्था कबीलाई स्वरूप की थी—जैसी कि भौतिक प्रगति की द्रस अवस्था में अन्य समाजों की रही है।' यह गण-व्यवस्था (आर्य) कबीलों की आदिम साम्यवादी अवस्था थी, जिनमें एकपत्नीत्व अथवा एकपतिरव की परिवार व्यवस्था अस्तित्व में नहीं आई थी।' उपनिषदों के समय तक ऋत की कल्पना पूर्णतः नष्ट हो चुकी थी। उपनिषदों का काल चातुर्वर्ण्य और राजसंस्था प्रस्थापित होने का काल था; भारत के प्रथम तीव्र वर्गसंघर्ष का काल था।'

वैदिक ऋषियों तथा औपनिषदिक दार्शनिकों की व्यक्तित्व संबंधी अवधारणाओं की तुलना से हम यही पाते हैं कि ऋषि तो गोत्रीय मनुष्य की सामूहिक सामाजिक शक्ति का विराटीकरण करते हैं जिसमें 'आतंकमोहक आश्चर्य' है, लेकिन दार्शनिक देवत्व का समाधिभूत चिंतन करते हैं जिसमें अंततोगत्वा 'व्यक्तित्व का बोध' वेहद आगामी में विनीन होता जाता है। अतः रस-प्रक्रिया की जो अनुभववादी व्याख्याएं भट्टनाथक (नवो-दशवीं शती का मध्य) से शुरू हुईं वे उज्ज्वल रस, भक्ति रस तथा मधुर रस की चवंणाओं तक चलती रही। उनके केंद्र में ब्रह्मानंद के सहोदर 'रसानंद' का रूपक रहा। इसके फंटास्ट में भाषिक धुरी पर शरीर (काव्यपुरुष, काव्य-रमणी) के सागरूपकों ने व्याकरण के सौशब्द की, तथा अलंकारों के सौंदर्य की विविधिता की। वे ज्यादातर 'सौंदर्य' तथा 'सोभा' के लक्ष्य की ओर उन्मुख रहे। एक अनोखी बात यह है कि ऋषियों, दार्शनिकों की लड़ी में कई शताब्दियों के बाद के आचार्य तो आध्यात्मिक दृष्टिकोण के प्रवर्धक हुए लेकिन मुनि (जो ज्यादातर दार्शनिकों के बाद तथा आचार्यों से कई शताब्दियों पहले हुए) दार्शनिकों से न जुड़कर ऋषियों में मानसिक निकटता पुनः स्थापित करते हैं। भरत मुनि, यादव्यापन मुनि, भगिन मुनि, गौतम मुनि आदि कलाओं के व्यवहार, उपयोगिता तथा आत्मिक अनुभव को दूरमोह के सामाजिक यथापे से समन्वित करते हैं। उनका मानवीय प्रादर्न कोई

योगी नहीं, बल्कि एक संस्कारित सवर्ण सामाजिक है ।

×

×

×

हमने ग्रीकों तथा आर्यों की व्यक्तित्व संबंधी विभिन्न ऐतिहासिक धारणाओं को आदिम संस्कृति-मंडलों में (१ : महाप्रश्न), कला-सौंदर्य-इतिहास की पश्चिमी धारा में (२ : महाप्रश्न), भारतीय शिल्पकला के त्रिपाद में (३ : साध्य प्रश्न), मार्क्सवादी प्रतिमानों और आयामों में (४ : साध्य प्रश्न) निरूपित और विश्लेषित किया है । हमने मृजनोंल्लाम तथा सौंदर्यबोधानुभव में लगभग वाद-प्रतिवाद का द्वंद्व पाया है—(i) एक ओर स्वयं से विमुक्ति अर्थात् निर्व्यक्तिकता है तो दूसरी ओर अनादि वासना वाले आदिम मानवत्व में लीनता । (ii) कलाकृति में एक ओर अनभिज्ञता तथा दूसरी ओर अभिज्ञान है । दोनों में ही चमत्कार (दीप्ति) है । लगता है कि सहृदय के मन के 'मुकुर' का सौंदर्यबोधशास्त्रीय रजिस्टर दार्शनिक 'माया' की भ्रांति, यातना और सम्मोहन की प्रयोग का आधिभौतिक अर्थवाहक हो गया ।

'४ : साध्य प्रश्न' के बाद हम प्रत्यक्षीकरण और यथार्थ की, कल्पना और प्रकृति की, कला और विज्ञान की, प्रारब्ध और कारणता की समस्याओं से जुड़े हैं । यहाँ हमने 'संदर्भात्मक इकाइयों' तथा 'अभ्युद्देशीय अवधारणाओं' को आमूलचूल बदल डाला है क्योंकि इनका द्वैतवादी पार्थक्य नहीं, बल्कि द्वंद्ववादी अस्मिता-अंतरता ही मानवीय सरोकारों वाले हमारे आधुनिक संसार की बहुधर्मी व्याख्याएं प्रस्तुत कर सकती है । अतएव हमारी इकाइयों एवं अवधारणाओं के कुलक में पुरातन मिथक वनाम आधुनिक भाषा (५ : उत्तर साक्षी), चित्त की लीला में प्रतीक के इद्रजाल (६ : उत्तर साक्षी), विषों का सौंदर्यबोधात्मक प्रत्यक्षीकरण (७ : उत्तर साक्षी), सामाजिक-सांस्कृतिक प्रक्रियाओं में विचार (८ : उत्तरसाक्षी) को लेकर साक्षी-अध्याय बनाए गए हैं । सबसे आखीर में '९ : अनागत उत्तरसाक्ष्य' के अंतर्गत हमने आधुनिक जीवन की त्रासदी तथा क्रांति के महाप्रश्न उठाए हैं । हमने आतंक को आनंद का एककालिक तथा संश्लेषक पाया है । इस तरह अंततोगत्वा हमने साहित्य तथा कलाओं के सौंदर्यबोधानुभव को—पारिभाषित सीमाओं के अंतर्गत—दैनिक-लौकिक-सामाजिक जीवन के यथार्थ से तथा वैज्ञानिक विश्लेषण की पद्धतियों से द्वंद्वात्मक भूमि पर समन्वित किया है ।

जिस तरह साहित्य तथा कलाओं के सौंदर्यबोधानुभव (एस्थेटिक एक्सपीरियंस) को दैनिक सामाजिक जीवन के यथार्थ एवं लौकिक मानवीय अनुभव-संश्लेष से पृथक् तथा विलक्षण बना दिया गया और फलतः उसे निर्व्यक्तिक, निस्संग तथा निसामाजिक भूमि पर समाधि एवं सुपुष्टि के वृत्तों में घेर दिया गया, बहुत कुछ उसी तरह कला-साहित्यालोचन की धाराओं तथा भाषा के साथ भी हुआ है ।

यह स्वयंसिद्ध है कि शारीरिक श्रम के औजारों की तरह मानवीय चित्तन के औजारों अर्थात् शब्दों का निर्धारण भी 'ऐतिहासिक विकास' के नियमों द्वारा होता है। आदिम दशा में श्रम और नाट्य, कविता और मंगीन एक ही अनुभव-व्यापार में गुंथे थे (कॉडबेल)। इसलिए 'भाषेतिहास' चित्तन का एक सामाजिक साधन है (दोरोजेव्स्की)। 'शब्दार्थेतिहास' तो रूपीय तर्कशास्त्र के अनायास शैलीविज्ञान के क्षेत्र के बाहर का अनुशासन है। एडम डॉफ शब्दार्थों ('साहित्य' नहीं) के 'इतिहास' को भाषिक अर्थविज्ञान (सीमेटिक्स) के अंतर्गत रखते हैं।<sup>१</sup> ये यह गवाह भी उठाते हैं कि 'भाषा' (जो यथार्थता के हमारे बिंब की सज्जा करती है) तथा 'यथार्थता' (जो भाषा द्वारा बिंबित, प्रतिरूपित, मानचित्रांकित होती है)—इन दोनों में से कौन ज्यादा आदिम है? "सारास में, विश्व-बिंब का निर्माता मृद भी उसी विश्व का उत्पाद है। ...अगर हम एक बार यह समझ लें कि भाषा एक सामाजिक उत्पाद है, आनुवंशिक तथा प्रकार्यमूलक ढंग से मनुष्य की सामाजिक कार्यकारी से संबद्ध है, तो हमें यह अनुमान हो जाता है कि किसी प्रदत्त भाषा द्वारा व्यक्त अथवा आरोपित विश्व-बिंब यादृच्छिक नहीं है और न ही वह स्वेच्छाचारी ढंग में बदला जा सकता है।"<sup>२</sup>

यथार्थता के चार आयाम हैं—प्राकृतिक (विज्ञान), सामाजिक, मनस्तात्त्विक (कला) और भाषिक। अतएव भाषा और यथार्थता आमने-गामने आपस में स्पर्धा करती हैं। अर्थविज्ञान की दृष्टि से मनोवैज्ञानिक, समाजशास्त्रीय तथा प्रकृतिवैज्ञानिक भाषा-बहिर्भूत आयाम हैं। इसलिए 'भाषा केवल संप्रेषणीय का ही संप्रेषण नहीं है, बल्कि असंप्रेषणीय का भी प्रतीक है' (वाल्टर बेंजामिन)। अतः जब तक याचिक और लिखित शब्द की अनुवृत्ति में गहराई नहीं बढ़ेगी, अर्थात् जब तक भावों और विचारों की, विचारों और कर्म की संगति वाली एक ऐसी भाषा का प्राचल नहीं प्राप्त किया जाएगा जिसमें प्रकृति और कल्पना दोनों ही सक्रिय संचार कर सकें, तब तक साहित्यिक कृतियाँ और आलोचनात्मक कर्म अपूर्ण बने रहेंगे। लेखन तथा कर्म के बीच की खाई में आज साहित्य-कलाकृतियों को बहुत कम, या लगभग नहीं, ठहरने लायक रखा है (बेंजामिन)। अगर आज साहित्य-कला-आलोचना केवल साहित्य-कला में/की होती है तो वह आधुनिक चित्तन, शक्ति और कर्म की कसौटी पर खरी नहीं उतरेगी। वपों से हमारी दुविधा यही रही है।

भाषा के प्रतीकात्मककारी प्रकार्यों को लेकर आग्टेन तथा रिचार्ड्स (१९२३) ने उसके दो प्रभेद कर डाले—अभिध्वंजना के गैर-वैज्ञानिक प्रकार्य निभानेवाली संवेगीय (इमोटिव) भाषा, तथा अभिधान के वैज्ञानिक प्रकार्य निभानेवाली अम्युद्देशीय (रेफरेंशियल) भाषा। विज्ञान की भाषा के 'अस्तित्वशील प्रकथन' हैं, जबकि मिथक, धर्म, काव्य, नीतिशास्त्र, आध्यात्मिकता आदि के 'छद्म-प्रकथन' हैं

१. दे० 'इट्रोडक्शन टु सीमेटिक्स', पर्यामोन प्रेस, लंदन, १९६४, पृ० १४।

२. 'नैवेन एंड रिसेलिटी', एडम डॉफ, "आयोजीना" स० ५१, फाल १९६२, यूनेस्को, पेरिस, में छपा लेख, पृ० १२१।

जिनमें अभिव्यंजक गुण अवश्य होते हैं; जिनमें ज्ञातता की भूमि पर अर्थवत्ता नहीं होती (कानापि); जिनमें मुख्यतः अनुभूतियों और संवेदनाओं का संज्ञान तथा अतर्जान होता है। वस्तुतः यह द्विधाक वैज्ञानिक अन्वेषणों तथा कल्पनात्मक कृतियों की भाषा के संकीर्ण प्रतिफलन की है। हमारी आलोचनात्मक भाषा में अभिव्यंजना के साथ-साथ अभिधान तथा अभ्युद्देश्य पर बराबर आग्रह रहा है। इससे दुविधा और नयी कठिनाइयाँ आई हैं, तथापि हमारी 'भाषा-आयोजना' (लैंग्वेज प्लानिंग) लगातार अभिवृद्धि की ओर बढ़ती आ रही है। तथापि रिचार्ड्स वाली भाषा-धुन्नातता या विरुद्धता हममें छूटती गई है।

वास्तव में 'अभ्युद्देश्य' और 'अभिव्यंजना' के बीच शत्रुतापूर्ण अंतर्विरोध नहीं है। वे महज आंतरिक अंतर्विरोध हैं जिसकी वजह से उनके संवर्गों के बीच द्वन्द्व, संकेत एवं अर्थ की एकता भी है। अतः विशिष्ट प्रोक्षित या प्रकथन साथ-साथ ही सवेगीय तथा अभ्युद्देशीय हो सकता है। पिछले कुछ दशकों से विज्ञान (प्रकृति) तथा कल्पना (कला) की समस्याओं के बीच एक अनवरत परिसंवाद 'वस्तु' (विद्य), 'विचार' (आइडिया) और 'शब्द' के तिहरे रंगमंच पर चल रहा है। " 'वस्तु' के मंच पर यह अनुभव के दो प्रकारों के बीच विभेद है जिसका सरोकार क्रमशः प्रकृति और कला से है। 'विचार' के मंच पर यह क्षमताओं या प्रकारों के बीच विभेद है जिन्हें क्रमशः संज्ञान (अंडरस्टैंडिंग) तथा कल्पना कह सकते हैं। 'शब्द' के मंच पर यह प्रोक्षित (डिस्कोर्स) के दो पैरों के बीच विभेद है जो क्रमशः विज्ञान की भाषा और साहित्य की भाषा प्रदान करते हैं।"

आज हमारे भाषा-लेक्सिकॉन में प्लेटों की संगीत की भाषा, पाइथागोरस की गणित की भाषा, भरत मुनि की अभिनय की भाषा, उदयशंकर की नृत्य की भाषा, आइंस्टाइन की बीजगणित की भाषा, मार्क्स की भौतिकवादी द्वंद्वन्याय की भाषा, पिकासो की खंडित दिक्भाषा इत्यादि हैं। इनमें से कई निर्भाषाएँ हैं अर्थात् शब्दों से निर्मुक्त! ये भाषाएँ संकेत तथा चिह्न, बिंब तथा मुद्रा, वर्ण तथा अंक, ध्वनि तथा अक्षर, अभिप्राय तथा प्रतीक, पारिभाषिक तथा अवधारणा से मढ़ी-जड़ी हैं। ये मानो संपूर्ण मानवता की चंद्रबक (यूनिवर्सल) भाषाएँ हैं।

इस वजह से हमने जिस भाषा-निर्माण की लड़ाई छोड़ी है उसमें साहित्य-संस्कृति तथा समाज-विज्ञान का सामंजस्य है। हमारे इस भाषा-प्रकार में तर्कशास्त्रीय (आलोचनात्मक), प्राविधिक (वैज्ञानिक) तथा समाजवैज्ञानिक का समाहार हुआ है। हमारी यह भाषा रचनात्मक साहित्य की 'सवेगीय' अथवा 'रूपकात्मक' तो लगभग है ही नहीं। यह आलोचनात्मक भाषा 'वैज्ञानिक' भाषा भी नहीं है। यह तकनाँलाजी तथा साहित्य-विज्ञान की संयुक्त भाषा है। इसीलिए इसकी तर्करेखाओं में पहले, दूसरे, तीसरे पक्ष; अथवा एक, दो, तीन... जैसे प्रस्थापना-बिंदु आदि की भरमार है।

Purchased with the assistance of

१ 'सिटीरघर, फ्लॉरेंस एंड दि इमेजिनेशन', एलबर्ट विलियम लेवी, इंडियानो यूनिवर्सिटी प्रेस, Schum of Fin. Co. assistance

to the ... and Organ...

हमारी इस भाषा में रूपकाभासी सूत्र ('रस→आनन्द'), रूपक ('रस ही ब्रह्म है') तथा समीकरण (रस=आनन्द=ब्रह्म) अथवा तीनों के समाहार {रूपकमूलप्रममीकरण [रस(सोम)=आनन्द(अमृत)→आत्मन्(ब्रह्म)]} आदि का अभिप्रेक होता रहा है।

हमारी 'आलोचना की प्राविधिक भाषा' में अग्रगामिता (फोर ग्राउण्डिंग) ही सब कुछ नहीं है। इसमें पृष्ठभूमि की भाषिक व्यवस्था की वेहद तैयारी हुई है अर्थात् इसमें रूपको के व्याकरण, वाक्य-विन्यास, पारिभाषिक शब्दावलिओं के विभिन्न 'पारिवारिक सादृश्य', अवधारणाओं के पुंज, अम्युद्देश्यों के भंडार आदि हैं। अतः यह भाषा विदो एवं संमूलंतो, भाषो एवं विचारों, मिषकों एवं प्रतीकों को ही 'मुखरित' करने वाली भाषा नहीं है। यह स्वयं विचारों तथा चिंतन को आकारित करने वाली भाषा है। यह व्यक्ति (प्रदाता और आदाता) की मानसिक कार्यवाहियों के लिए एक कार्यक्रम है, एक घोषणापत्र है, एक निर्देशिका तथा सांस्कृतिक कार्य के लिए मार्गदर्शिका भी है। इसमें विचार तथा कर्म के बीच अनवरत संचाद तथा व्यावहारिक प्रत्यावर्तन हो रहा है। हमारी इस भाषा की सिद्धि महान् विचारों द्वारा ही हो रही है जो—वाल्टर बेंजामिन के शब्दों में—वाक्य-विन्यास की शिराओं में भाषा का लहू ढीढ़ाते हुए पीर-पीर में पड़व जाते हैं।

अलबत्ता हमारी इस 'आलोचना की प्राविधिक भाषा' में परिभाषिकों के सचेत एवं सचेष्ट प्रयोग का आत्मकारिक चयन सर्वत्र दृष्टिगोचर होता है (जो कि दीर्घकों तक में घ्यातव्य है)। इसके साथ शैलीय चयन भी है जो हमारे वैज्ञानिक व्यक्तित्व तथा सांस्कृतिक चिंतन का निरंतर सहज अंग हो गया है। यह चयन 'मिषक और स्वप्न' से लेकर अथातो सौंदर्यजिज्ञासा तक के हमारे दसों ग्रंथों में बराबर हुआ है। हमारी शैली भाषिक चिंतन में दूर-नजदीक तक मुक्त विचरण करती रही है और इसी वजह से वह मिसे-पिटेपन का शिकार नहीं बनी।

हमारा विदवास है कि, संप्रेषण की कुछ शब्दमंडारीय मुश्किलों के बावजूद, भाषा के 'अर्थवैज्ञानिक द्वैतवाद' (आग्डेन, रिचार्ड्स, व्हीलराइट) से हम सदैव बचे रहे। यही हमारी उपलब्धियों तथा असफलताओं की कसौटी होगी। इसी के साथ हमने 'आध्यात्मिक द्वैतवाद' (वगेंसा, स्पेंगलर), 'ज्ञानमीमासात्मक द्वैतवाद' (कांट, फेसोरर), 'अनुभववाद' तथा 'यात्रिक विकासवाद' आदि का भी विरोध किया है। हमने समाज और संस्कृति की आवयविक संपूर्णता को ग्रहण करने के लिए सामाजिक इतिहास और भावसंवाद की आधारशिला को मजबूत किया है। इसलिए केवल भाषा को लेकर हमारे लेखन एवं कथ्य के आत्म-संघर्ष तथा वैचारिक युद्ध से बचना भारत की पडदात्मिक परंपरा के भी विरुद्ध है। पंद्रह-बीस वर्षों से हमारी रचनाओं के विचारों से न टकराने के बहानों में-से फरक हमारी भाषा—विशेष रूप से उसमें आए बहुप्रयोजनीय पारिभाषिकों—की दुरुहता की दुंदुभि बजाई जाती रही है। अब लगभग पंद्रह वर्षों बाद इस ग्रंथ के कुच्छेप में हम पुनः वैचारिक संघर्ष का खुला संलनाद करते हैं।

वस्तुतः हिंदी के मध्यदेश के जनचित्त तथा जनमानस को महानुभवीय संत्रास तथा आधुनिक संगठन, विज्ञान तथा कला आदि के विरोध में संस्कारित किया गया

है। यह लंबी मध्यकालीन सामंतीय मानसिकता है। यह द्वंद्व सामाजिक प्रगति, सांस्कृतिक मूल्यचक्र तथा मानवीय संज्ञान को बीच से चीर देता है। भाषा और साहित्य के आधुनिकीकरण तथा सामाजिकीकरण के लिए अब मात्र व्याकरण अथवा धर्मशास्त्र, मात्र कामशास्त्र अथवा काव्यशास्त्र से काम नहीं चलेगा। आचार्य शुक्ल ने अपने सामाजिक संस्कार में काव्यशास्त्र के अलावा मनोविज्ञान का समावेश करके नया भाषा-व्यवहार चलाया जिससे वे अभी तक 'दुरूह' हैं। आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने काव्यशास्त्र के अलावा सांस्कृतिक इतिहास और सौंदर्यबोधशास्त्र का समाहार किया। महर्षिदित राहुल सांकृत्यायन, डॉक्टर रामविलास शर्मा ने पाश्चात्य आलोचनाशास्त्र के अतिरिक्त भाषाशास्त्र, राजनीतिक अर्थशास्त्र, मार्क्सवादी दर्शन, इतिहास आदि का संश्लेषण किया जिससे वे अप्रासंगिक भी घोषित किए गए थे। अपने भाषा-व्यवहार में हम विज्ञानों (तकनालॉजी समेत), समाजविज्ञानों (इतिहास-दर्शन समेत) तथा मनोविज्ञानादि (रचनाशास्त्र और साइबर्नेटिक्स समेत) के सामंजस्य की कोशिशें जारी रखे हुए हैं। अपनी 'आलोचना की प्राविधिक भाषा' द्वारा हम हिंदी में ज्ञानगंगा के इन भगीरथों के कार्य को आगे बढ़ाने का संकल्प लिए हुए हैं। अतः आज के सामान्य हिंदी-पाठक को सर्वज्ञ या शुद्ध-पवित्र होने की भ्रांति को त्यागना ही पड़ेगा। उसकी अनगढ़ प्रतिभा के लोह फलक को आधुनिकीकरण की भट्ठी में लाल होने दो! उसकी प्रतिभा के लाल फलक पर आधुनिक ज्ञान-विज्ञानों के हथौड़े पड़ने दो ताकि उससे औजार और सितार ढल सकें! आज के हिंदी-पाठक को भी यही चुनौती है कि वह राष्ट्रीय जीवन को आधुनिक प्रासंगिकता देने वाले विषयों की यथेष्ट मात्रा का पर्याप्त ज्ञान रखता हो। उसके लिए भी शर्त है कि वह विभिन्न ज्ञान-क्षेत्रों से ग्रहीत पारिभाषिक शब्दावली तथा अवधारणाओं के विभिन्न 'रजिस्टरों' को जानता हो। सारांश में, आज चित्तक लेखक (आलोचक) और पाठक की यह समझदारी एकबराबर होनी चाहिए कि विज्ञानों ने कम-से-कम हमारे परिदृश्य के बोध के बृहत्तर विकास को सुलभ बनाया है।

यह कार्य ज्यादातर भाषा-आयोजना (लैंग्वेज प्लानिंग) तथा भाषा-निर्माण (लैंग्वेज कंस्ट्रक्शन) के अंतर्गत होता है जिससे एक सर्वग्राही, स्पष्ट तथा भली प्रकार समझी जाने वाली आधुनिक भाषा का पुनर्निर्माण हो सके। साहित्यिक भाषा हिंदी की 'पारिभाषिक शब्दावलीय व्यवस्थाओं' को लेकर अब एक लंबा विवाद छेड़ा जाना चाहिए क्योंकि किसी भी साहित्यिक भाषा की नींव में एक लिखित रूप होता ही है और वह सामान्यीकृत हुई भाषा होती है। साहित्यालोचना की द्विमुखी भाषा अब ब्रज या अवधी बोली, अथवा काव्यशास्त्र या धर्मशास्त्र से आगे बहुत लंबी छलांग लगा चुकी है। एक ही भाषा-व्यवस्था के एक-जैसे शब्द-संभार का इस्तेमाल विभिन्न दृष्टियों, धाराओं, आंदोलनों, ज्ञानानुशासनों के कृती तथा विचारक कर रहे हैं। अतएव अब हमें आलोचना-भेदों एवं आलोचना-शीलियों, आलोचना-स्तरों एवं आलोचना-प्रतिपाद्यों में विभिन्न संश्लेषों के शब्द-संभारों का 'शब्दावलीय (टर्मिना-साजिकल) एटलस मिल रहा है जिसमें बेहद तीव्र तथा ज्यादा आब्रजन-निर्गमन है।



शब्दमंडार (वाकेणुतरी) या शब्दावली के संक्षेत्र राजनीति, अर्थशास्त्र, इतिहास, मनोविज्ञान, समाजशास्त्र, संस्कृति, विज्ञान, प्रौद्योगिकी तथा सौंदर्यबोध-शास्त्र आदि हैं। हिंदी भाषा जितनी अधिक विकसित होगी, उतनी ही इन शब्दावली-संक्षेत्रों की उसमें अभिवृद्धि होगी। हमारी इस भाषा-आयोजना में इनका संबन्धास ज्यादातर संस्कृत, अंग्रेजी और अन्य राष्ट्रीयताओं की भारतीय भाषाओं के सहकार से हुआ है। हम समझते हैं कि किसी भी आधुनिक भाषा की आवश्यकताएं अंतर्राष्ट्रीय हैं और उसका विकास राज्य तथा सरकार की भाषा-नीति से बंधा हुआ है। तथापि अपनी सीमाओं में हमने अंतर्राष्ट्रीय पारिभाषिक शब्दावली को ग्रहण किया है—अनुवाद के माध्यम से। ऐसे पारिभाषिकों को (आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी के दिशा-निर्देश का अनुपालन करते हुए) हिंदी फोनेमिक में भी ढाला गया ताकि इनका हिंदीकरण ही जाए, जैसे :—तकनीक, फांतासी, फांसीवाद, मिथक, निजंघर, नमिल, क्लासिकी, रोमानी, आसदी, इत्यादि। तथापि यह बेहद सीमित कोशिश रहेगी और इस प्रकार के ऋणग्रहण में अनुवाद की भूमिका सर्वतोमुखी होगी। तथापि शनैः-शनैः भाषा-हस्तक्षेप की ऐसी सज्जावाती प्रविधियों द्वारा हिंदी तथा अन्य भारतीय भाषाओं और कुछ अंतर्राष्ट्रीय भाषाओं का एक साझा, छोटा-सा, शब्द-संभार बनता जा रहा है। हमारे वृत्त की सभी भाषाएं भारोपीय-परिवार की हैं। इसलिए यह कार्यवाही ज्यादा सरल तथा सुलभ हो सकेगी। वस्तुतः पारिभाषिक शब्दावली ही हिंदी को व्यवस्थाकरण (सिस्टेमाइजेशन) की ओर ले जाएगी तथा हमारे चिंतन की गुणात्मकता को भी ऊर्ध्वगामी करेगी। शुरू की अनुवाद, ऋण, रूपांतरण, संप्रेषण आदि की दिक्कतों को रघुवीर और आचार्य सुखल तथा रामविलास शर्मा से लेकर इस धरखुरदार तक को झेलना ही पड़ेगा।

विभिन्न शब्दावली-संक्षेत्र के पारिभाषिक शब्द-पुंज खुद भी 'प्रकरण' की अज्ञातताओं के कारण सरल भाषा या ताकिक भाषा के संप्रेषण को कठिन बना देते हैं। इनके कोशीय कुलको (लेक्सिकल ग्रुप्स) के स्वनिमिक एवं रूपविज्ञानीय अभिलक्षणों के कारण भी सामान्य साहित्यालोचन की भाषा अव-धनिष्ठ (डि-फेमिलियराइज) हो जाती है अर्थात् विलक्षण-सी बन जाती है। अतः नये साज-सामान के बिना संप्रेषण-नलिकाएं प्रवाहित नहीं हो सकतीं।

उदाहरण के लिए हम कुछ कुलकों (ग्रुप्स) को प्रस्तुत करते हैं—

[अ] सौंदर्यबोधशास्त्रीय : सुंदरता, उदात्ता, किमाकृत, असौंदर्य, लावण्य, चारता, शोभा, छवि, चमत्कार, रमणीयता, आह्लादकता, मधुरता, मोहकता, सौष्ठव, पेशलता, रूप, कौशल, माध्यम, सृजनात्मक कृत्य, सृजन-प्रक्रिया, सौंदर्यबोधानुभूति, सौंदर्यानुभव, रुचि, सौंदर्य-बोधोपभोग्यता;

[आ] वाशैतिक : मानस, मन, चित्त, चैतन्य, प्रकाश, विमर्श, प्रज्ञा, प्रभा, निर्विकल्प समाधि, अंतरात्मा, चित्ति, चेतना;

[इ] मनोवैज्ञानिक : मस्तिष्क [ब्रेन], मानस [माइंड], चेतना [कांशस-नेस], अवचेतन [अनकांशस], उपचेतन [सबकांशस], चित्त [साइके], कूडलिनी [लिबीडो];

[ई] वैज्ञानिक : ऊर्जा [एनर्जी], शक्ति [पावर], बल [फोर्स], कर्म [एक्शन], कार्य [वर्क];

[उ] समाजविज्ञानीय : सामाजिक कर्म [सोशल एक्शन], सृजनात्मक कृत्य [क्रियेटिव एक्ट], सामाजिक कार्यकी [सोशल एक्टिविटी], समूहगत प्रकामं [ग्रुप फंक्शन], ऐतिहासिक प्रक्रिया [हिस्टोरिकल प्रोसेस];

[ऊ] राजनीतिक : बंधता [लेजिटिमिटी], प्रभुसत्ता [सावरेनिटी], सत्ता [पावर], अधिकार [अथॉरिटी], परकीयकरण [ऐलियेशन], व्यक्तिवाद, राष्ट्रवाद, राजतंत्र, कुलीनतंत्र, प्रजातंत्र, गणलोकतंत्र, अधिकारवाद, अधिनायकवाद, फास्तीवाद, नाजीवाद ।

हम जानते हैं कि काव्य एवं कला सृजनधुरी में अस्तित्वमान हैं । इनकी सृजनात्मक भाषाप्रणालियों में सौंदर्यानुभूति की अंतर्ज्ञानात्मक अभिव्यक्ति की समस्या है । इसके सहकार में संप्रेषण के साधारणीकरण अथवा परकीयकरण के प्रभावों वाले नाटकीय ध्रुवात हैं । किंतु हमारी आलोचना की प्राविधिक भाषा की प्राथमिक शर्त ही विभिन्न शब्दावली-संक्षेत्रों के कोशीय कुलकों का ग्रहण है तथा उनके अंतर्संबंधों द्वारा एक संक्षिप्त तर्कप्रणाली का विधान है । हमें अंतर्ज्ञानानुशासनों के 'रजिस्टरो' का निर्धारण करना पड़ता है । अतः हम 'प्रकरण' की अपेक्षा व्यापक आयामों में अंतर्विकीय व्याकरण का इस्तेमाल करते हैं और, अभिधा-लक्षणा-व्यंजना के अतिरिक्त, निश्चित या सूक्ष्म अर्थ का निर्धारण तथा प्रमापन करते हैं । हमारी यह भाषा काव्यात्मक सौशब्दों की सूक्ष्मता की अपेक्षा तकनीकी संकेतविज्ञान (सेमिओलाजी) तथा सिस्टम-विधान की सूक्ष्मता को अपना लक्ष्य मानती है । तकनीकी पद्धति तथा महीन अर्थछवियों की बजह से शब्दों के मनमाने प्रयोग की हमारी क्षमता संकुचित है । अपने प्रतिपाद्य के कई अंकुशों के कारण सर्वमान्य एवं बहुसंक्षेत्रीय शब्दावली को निश्चित, सुस्पष्ट, सुपरिचित तथा सुलभ करने की चुनौती हमारी सबसे बड़ी समस्या रही है, तथा रहेगी । मात्र साहित्यिक आलोचना बहुधा अपनी भूलभुलैयां तथा रूपाकात्मक आंखमिचौनी से 'व्यंजना' का संविश्वचमत्कार हो जाती रही है । लेकिन अब हमारा आलोचनात्मक दायित्व एक भाषा-आयोजक तथा विशेषज्ञ का भी हो गया है ।

ऊपर के बहुविध संक्षेत्रों में एक एकल संक्षेत्र के शब्द-कुलक या एक 'पारिवारिक सादृश्य' वाली शब्द-टोली के विभिन्न शब्दों में जो समरूपताएं (सिमिलैरिटीज) होती हैं वे सामान्य की अपेक्षा विलक्षण हैं । तुलना के लिए अगर दो प्रकार की शब्द-टोलियों को, अथवा दो प्रकार के पूर्णतः भिन्न धारणाओं वाले शब्द-कुलकों को लें तो उनके पुलिंदों (बंडल्स) में उनके बीच वैचारिक द्विमुखी विरुद्धता (बाइ-

नरी अपोजीशन) — भी होती है। 'संदेश' के संवहन में 'द्विमुखी विरुद्धताएं' संप्रेषण की अर्थभातियों का परिहार करती हैं। ये विभिन्न शब्द-टोलियां प्रतिबद्ध विचार-टोलियां भी तो हैं। अतः प्रतिबद्धता के कारण ये गुप्तमगुप्त होती है और एक नयी यथार्थता की सर्जना तथा विभाजन करती हैं। उदाहरणार्थ इस ग्रंथ के तीसरे साक्ष्यप्रदान में हमने त्रिआयामी शिल्पकला (सौंदर्यबोधशास्त्र) तथा त्रिपार्श्व (त्रिचम : विज्ञान) के पारिभाषिकों को लेकर काल तथा कला की दो काच-सतहों पर शिल्प की महा-किरण के अपवर्तन के फलस्वरूप उसके सप्तरंगी वैविध्य को वैज्ञानिक नियम से लक्षित किया है—'भारतीय शिल्पकला के त्रिपार्श्व में काल तथा कला के दर्शन सूत्र। इसी ग्रंथ की छठी उत्तर साक्षी का दीर्घक है : 'चित्ति की लीला में मंत्रमुख्य प्रतीक के इद्रजाल।' यहा दो कुलको का अंतरावलंबन है जिनमें चित्ति (परमशिव की शक्ति; मनोविज्ञान की साक्षी), लीला (वैष्णव मत में परब्रह्म की सृष्टि क्रीड़ा; स्वच्छा-चारी प्रक्रियाएं), मंत्रमुख्य-इद्रजाल (दोनों शब्द जादू तथा मिथक-मंडोत्र के हैं), प्रतीक (साहित्यशास्त्रीय 'दो यथार्थताओं का द्विधात्मक सामंजस्य', अवगुंठित इद्रम का नैतिक मन के स्तर पर 'निराकरण', समाजशास्त्रीय मुहावरों में 'प्रकार्य') साध्यकता के लिए इस्तेमाल हुए हैं।

वस्तुतः हम यहा किसी एक समस्या के परस्पर विरोधी साधनों से नही जूझ रहे होते हैं (क्योंकि हमारा पैराडाइम 'सुपरिगठन' है), बल्कि विभिन्न समस्याओं के समाधानों से जूझते हैं; हम दुविधाओं तथा द्वंद्वों तथा अंतर्विरोधों का निराकरण करते हुए सामाजिक यथार्थता को प्रतिविवित करते हैं, मनोवैज्ञानिक यथार्थता की रचना करते हैं तथा नये भाषिक संसार द्वारा खुद भी निर्मित किए जाते हैं। विज्ञान की धारणाओं का एक समूह होता है तो धर्म, समाजशास्त्र, अर्थशास्त्र, राजनीतिशास्त्र इत्यादि के दूसरे, तीसरे, चौथे, पांचवें आदि। परंपराव्रती साहित्यालोचना इनमें द्वंद्व मानती है। इनके द्विधात्मक रिस्ते बहुधा नकारती है।

आधुनिक बुरवाई-दर्शन में यह सवैग्रासी द्वैतवाद (ड्यूअलिज्म) चहुंओर परिष्काप्त है। दर्शन और इतिहास के क्षेत्र में इन्हें अंतिम छोर तक अलगाना तो वैचारिक अघता फैलाना है। प्रणाली (सिस्टम) तथा पद्धति (मैथडलॉजी) के क्षेत्र में इनकी क्षमताओं का भरपूर उपयोग एवं प्रयोग होना चाहिए। हम यह स्वीकार करते हैं कि विज्ञान की पद्धति तथा कला-साहित्य की पद्धति में कई अंतर हैं। किंतु उनमें-से युनिपादी तथा सहकारी अंतरों की समझ साजिमी है। हमारे पास आधुनिक समाज ने दाने अधिक, विविध, बहुल धारणात्मक पुस्तिके (कांसेप्चुअल बंडलस) उपलब्ध कराए हैं कि हम साइबनेटिकल विभिन्न संप्रेषण-नालियों के मॉडल का इस्तेमाल करके संकेतविज्ञान, मिथकालेखनशास्त्र, शैलीविज्ञान, रूपांतर-प्रजनक ध्याकरण, मरुपनावाद, प्रकार्यवाद आदि के क्रांतदर्शी भाषों के दायेदार तथा यायावर होने का तत्कालीनी कौशल पा गए हैं। उपर्युक्त विभिन्न पद्धतिशास्त्रों के द्वारा इन पुस्तिकों से अनूठे गृहनात्मक आकल्पन तथा आकृतिबंध तैयार किए जा सकते हैं।

उदाहरण के लिए एलबर्ट विलियम लेवी ने एक तुलनात्मक रूपतालिका दी है—

अर्थों की वैज्ञानिक शृंखला	मानववादी संश्लेष
(संज्ञान-अंडरस्टैंडिंग—की भाषा)	(कल्पना की भाषा)
“सही” तथा “मिथ्या” प्रस्तावनाएं	“यथार्थता” तथा “प्रतीति”
“कार्यकारणता” तथा “वैज्ञानिक नियम”	“प्रारब्ध” तथा “मानवीय प्रयोजन”
“भविष्यकथन” तथा “संयोग”	“भाग्य” तथा “सौभाग्य”
“तथ्य”—“वास्तव में”	“रूपक”—“नाटकीय घटना”
“प्रतियोगिता”—“जैविक अभिवृद्धि”	“त्रासदी”
“व्यवस्थाओं” की “स्थैतिकी” या “साम्पावस्था”	“प्रशान्ति”, “सविद्विश्रान्ति”

विज्ञान तथा मानविकी के उक्त शब्दावली-कुलक को हम बीचों-बीच से नहीं चीरते। हमारे लिए तो यह बात हथकंगना है कि इनके पृथक्-पृथक् संवर्गों (कैटेगरीज) में ही विज्ञान तथा कला की पद्धति की समस्याएं गुत्थमगुत्थ है (ये गडुमडु नहीं हैं)। इन्हें अनुपात के नियम द्वारा अब ज्यादा सही ढंग से समझा जा सकता है—‘यथार्थता-विश्लेषण-प्रकृति-प्राकृतिक नियम-कारणता-संवेदन’ :: (क्रमशः) ‘प्रतीति-अंतर्ज्ञान-भाग्य-इतिहास-प्रारब्ध-त्रिब’।

अतएव एक महासूत्र में हम कह सकते हैं कि विभिन्न शब्द-कुलकों के सादृश्यों अथवा टोलियो के बीच ज्ञान के समाजशास्त्र का सहस्रदल कमल अक्षर तीन ढग से खिलता है—(अ) परस्पर व्यवहार द्वारा, (आ) शब्दों के रजिस्टरों की अदला-बदली से; तथा (इ) रूपकों के द्वारा अंतर्वचन से [जैसे, चित्ति की लीला, विचारों का उत्पादन, शिल्पकला का त्रिपाश्वर, वैज्ञानिक ऊर्जा की क्रियाशीलता से सामाजिक क्रियाओं का साम्य (मेटन, मिलर), कंप्यूटर-सम्मत सूचनाव्यवस्था (लेवी स्ट्रास) आदि]।

प्रोबित (डिस्कोर्स) या प्रकथन के विभिन्न क्षेत्रों के अपने-अपने विलक्षण भाषिक लक्षण होते हैं। हम उपर्युक्त विधियों से संबलित कुछ उदाहरण अपने ग्रंथों की अपनी ही ‘आलोचना की प्राविधिक भाषा’ के लेंगे :

(क) ‘The clinical thermometer is used [for, to] measuring [body's, body] temperature. It [contains, includes, consists of] a tube made [of, from, with] glass, which [contains, consists of, comprises] a certain [amount, number] of mercury. When mercury is [hot, heated], it [expands, extends, increases] and [raises, rises] up the tube, which is graduated in degrees Fahrenheit or Centigrade [according, depending] on the country of manufacture.’ —“The Structure of Technical English”,

A. J. Herbert, English Language Book Society, London  
1978, p. 43.

[ इस पदबंध में 'भौतिकी' (फ़िज़िक्स) के अंतर्गत ताप (हीट) नामक ऊर्जा, उसके मापन का उपकरण, तथा प्रविधि आदि की तकनीकी शब्दावली के चयन के लिए विकल्प में सामान्य भाषा की सद्ग शब्दावली देकर विज्ञान की भाषा के निर्माण की विधि बताई गई है जिससे तकनीकी सूक्ष्मता के साथ-साथ सत्यापनीय तथ्यों का व्यवहार होता है। यह बाहरला उदाहरण केवल एक विज्ञान-शाखा के एकल सक्षेत्र का है ]।

(ख) 'इस तरह इतिहास भी मिथकीय हो गया; और मिथकीय कथाओं पर आगमो के प्रतीकों का आच्छादन हो गया। अभिनवगुप्त कृत मध्य-कालीन सांस्कृतिक प्रतीकों की रचना के रहस्य इस प्रक्रिया में निहित हैं। वे आगमो के अनुसार भावो तथा घटनाओं का परिमेयकरण करते हैं। फलतः इतिहास और मनुष्य का दैवीकरण [divinization] हो जाता है और तब कार्यकारणश्रृंखला के वजाय चमत्कार और उन्मेष, लौकिक के वजाय अलौकिक, मनुष्य के वजाय शिव आदि का सन्निवेश भी हो जाता है। हिंदू-राजसूत्र की छाया परमशिव की पांच शक्तियों में पूर्णतः चंचल हो उठती है जहां मनुष्य की मनोवृत्ति पारलौकिक हो गई है। अभिनवगुप्त ने अपने रसदर्शन में काल के दर्शन, सामाजिक प्रक्रिया के आदर्शरूप तथा मनुष्य की चेतना के उत्कर्ष को भी संयोजित किया है।'

["मध्ययुगीन रसदर्शन और समकालीन सौंदर्यबोध", पृ० १७२।]

('आलोचना की तकनीकी भाषा' के इस पदादा में पलेह तो मुख्यतः धार्मिक, दार्शनिक तथा वैज्ञानिक शब्द-कुलों का आमना-सामना कराया गया है। फिर 'दैवीकरण' एवं 'परिमेयकरण' की प्रक्रियाओं द्वारा इतिहास तथा मनुष्य के रूपांतरण की मध्यकालीन पद्धति समझाई गई है। तदुपरांत एक सूत्रवेदिका है जिसमें रसदर्शन की व्यासरेखा पर इतिहास, समाजशास्त्र तथा मनोविज्ञान के रूपायनों का पदान्वय किया गया है।

विरनेपण के तीनों सोपानों पर तीन प्रकार के शब्द-कुलों का वरीयता के आधार पर अभ्यास है।)

(ग) 'वरयनों कानसंधो में एक ऐतिहासिक भाविकीय आति यह हुई कि सौमी-भूषीन और भाषा-भूषीन का सामंजस्य हो गया। राजेश्वर का स्वरूप एक जीवंत अभिलेख और एतलस है। इसमें आधुनिक पात्रता-संबंध की तरह कवि-शैली-संबंध, तथा कवि-प्रदेस-संबंध मिलते हैं। किसमैन ने गमात्र-भाषिकी में दो 'मूल्य-वृत्तों' या 'सांस्कृतिक

तादात्म्यों' की बात की है। उच्च संस्कृति क्लासिकल है जो दुरूहता और सत्ता से जुड़ी है [गौडी]। निम्न संस्कृति रोमांटिक है जो सहजातता (चौम्स्की), सहभाग (फिशर्मन), वर्ण-बंधता (स्पाइत्जर) से जुड़ी है [प्राकृत]। अतः भाषा-प्रकार के चयन, भाषा-प्रकार की शैली के चयन आदि में वैयक्तिक (कुंतक) और सामाजिक नियंत्रण (दंडी) की भूमिका बनी रहती है।'

[ 'कलाशास्त्र और मध्यकालीन भाषिकी क्रांतियाँ', पृ० १० ]

(इस पदबंध में उसी भाषा में पहले चरण में सांस्कृतिक इतिहास तथा भाषा के अंतर्बंधों को स्पष्ट करने के लिए कल्पना की भाषा में सागरूपको की शैलीय भूमिका रेखांकित की गई है।

दूसरे चरण में संस्कृति के दो समकालिक (सिनक्रोनिक) स्वरूपों की पहचान उनके कुछ पारिभाषिक लक्षणों के द्वारा की गई है जो अत्याधुनिक शब्दावली में हैं।

तीसरे चरण में भाषिकीय तथा शैलीय चयन में 'मनोभाषिकी' एवं 'समाज-भाषिकी' की भूमिकाओं का संकेतन हुआ है।

मूल रूप से यहाँ काव्यशास्त्र तथा भाषाशास्त्र के 'पारिवारिक सादृश्यों' को लिया गया है। उनके 'मिश्रित पुँलियो' (बंडल्स) द्वारा संस्कृति एवं शैली के 'द्विमुखी विरुद्धों' (बाइनेरी अपोजीशंस) को भी स्पष्टतः परिलक्षित किया गया है। इस तरह भाषा एवं शैली द्वारा संस्कृति की गहरी (अर्थीय) संरचनाओं को खोला गया है)।

(घ) 'क्लामिकल दर्शन के इतिहास में विच्छेद ने मनुष्य की समस्या उठाई। पूंजीवादी व्यवस्था के शोषण ने अवमानवीयकरण की दशा पैदा की। चुनावरहित स्वतंत्रता तथा मृज्जोत्लासहीन कार्य ने 'आत्मपरायेपन' (सेल्फ-ऐलियेनेशन) की अवस्था उत्पन्न की। इस तरह आधुनिक बोध की पीठिका मनुष्य की समस्या, समाज-संबंधों में अवमानवीयकरण की दशा, और सामाजिक स्थिति में आत्मपरायेपन या आत्मनिर्वासन की अवस्था में स्थापित होती है। आधुनिकताबोध के भी दो ध्रुवांत हैं, जिनके बीच कई संस्थान-विदु भी हैं। पहला ध्रुवांत अवमानवीयकृत आधुनिकबोध का है, तो दूसरा मानवीयकृत आधुनिक बोध का।'

[ 'आधुनिकताबोध और आधुनिकीकरण', प्रस्तावना, पृ० ११-१२, ]

(इस पदबंध में उसी भाषा में 'आधुनिकता-बोध' की विवरणात्मक-विश्लेषणात्मक परिभाषा का आकल्पन हुआ है।

दर्शन के इतिहास, पूंजीवादी व्यवस्था, तथा उभयकर्ण सामाजिक क्रियाशीलता वाले पहले त्रिकोण द्वारा 'आत्म-परायेपन' की अवस्था के प्रत्यय का केंद्रीयभवन हुआ। इसके उप-प्रमेय में उपर्युक्त त्रिकोण से उभरे त्रयः इतिहास में 'विच्छेद', व्यवस्था के 'शोषण' तथा सामाजिक प्रक्रिया के 'कार्य' को दूसरे त्रिकोण में लिया गया।

तदुपरान्त तीसरे त्रिकोण में (दूसरे त्रिकोण द्वारा पहले के विकसित आयामों के आधार पर) मनुष्य की 'समस्या', अवमानवीकरण की 'दशा' तथा आत्म-परायेपन की 'अवस्था' को मिलाकर 'आधुनिकताबोध' का अभिधान हुआ है।

अंततः 'आधुनिकताबोध' की द्वैतात्मक प्रकृति को स्पष्ट करने के हेतु एक चुबकीय मापदंड का रूपक उठाया गया है जिससे संतुलित समीकरण बन सके। इस कालक्रमिक तर्क-पद्धति में वैज्ञानिक व गणितीय मॉडलों का इस्तेमान करके एक समाजशास्त्रीय प्राक्कल्पना (हाइपोथीसिस) का पुनराभ्यास हुआ है।

(ड) 'मृगतमनी' में वर्मा ने रोमान का जनवादीकरण भी कर दिया है और इसमें ऐतिहासिक रोमांस एवं ऐतिहासिक उपन्यास की उभय विधाओं का अंतर्व्यूह भी रचा है। रचनातंत्र की दृष्टि से गहरी-संरचना की पंक्ति इसके वास्तुरूपात्मक सुपरिगठन का उत्थान तथा उन्मेष करती है।

[ 'वर्षोंक समय एक शब्द है', पृ० २६३ ]

(इस पदबंध में प्रथमतया आलोचनात्मक भाषा में 'गल्प' (फिक्शन) के विभिन्न ऐतिहासिक 'कलारूपों' तथा रूपांतरणों वाले साहित्यिक पारिभाषिक हैं। फिर एक विशिष्ट 'कलाकृति' (उपन्यास) की संरचना तथा सुपर-मिस्टम (सुपरिगठन : स्ट्रेटा) के अंतर्ग्रथन हुए हैं। इसका सारा शब्द-संसार 'उपन्यास की सैद्धांतिकी' वाला और विवेचनात्मक पद्धति की दृष्टि से एकल-सादृश्यसंदर्भी है। इसलिए भाषा एवं साहित्य की दृष्टि से इसमें बस सरल एकायामी प्रस्थापनाएँ हुई हैं।)

×

×

×

उपयुक्त उदाहरणों के पश्चात् हम निष्कर्ष निकाल सकते हैं कि 'हमारी इस 'आलोचना की प्राविधिक भाषा' का जो अंतर्विषयीय व्याकरण है वह तर्कशास्त्र की पद्धतियों के क्रमों, चरणों, संबंधों, संयोजनों, समानांतरताओं, आवृत्तियों, आवर्तनों आदि के द्वारा गुथा हुआ है। इसकी वाक्यरचनाएँ लंबी तो अवश्य हैं किंतु वैसी जटिल नहीं। इसमें विरामचिह्नों तथा क्रमिक तथ्यों का सतर्कतापूर्वक विधान है। इसमें जो उपवाक्यों का छंद है, उनमें जो अंतिम शब्द नेपथ्य, सूच्य, जनांतिक या भविष्य-कथन के सूचक एवं संकेतक हैं—वे सब हिल-मिलकर पदबंधों को महाछंद की-जैसी गति देते हैं। वाक्यांशों के तोड़े, रूपक, सूत्र, समीकरण के पटक आदि जानबूझकर जान की संरचना के रहस्य-लोक की कूट-कुंजिया दे देते हैं। इनमें चित्तन तथा अभिलपित की विश्राम, विराम, घमान, विशोभ, एकाग्रता, असहमति आदि के शणो और विदुओं पर अभिषेजित करने के लिए जानबूझकर आवेगात्मक ताल-लय के तनाव-गुलाव का संयोजन तथा समतोलन (साइनेस्थेसिस) हुआ है। अतः इस भाषा-प्रकार में संग्रहण की समस्या इतनी प्रचल नहीं है, जितनी कि विभिन्न पारिभाषिक शब्दकुलों से खून-के-जैसी नाते-रिश्तेदारी की; तथा पाठ्य (टैक्स्ट) के अत्यंत मनोयोगपूर्वक गहन अल्पमन-अनुगोचन की। इस भाषा में वैसी ही खबरदारी की अपेक्षा है जैसी किसी

राष्ट्रीय वैज्ञानिक प्रयोगशाला में सूक्ष्म एवं जटिल एवं कीमती उपकरणों का इस्तेमाल करते वस्तु विभिन्न पाठ्योंकों को नोट करने पर होती है ताकि, आसूरी में सही प्रमाण, परिणाम, निष्कर्ष, सारांश, संदेश, कूट, प्रोग्राम, आदि संप्राप्त हो सकें ।

अतएव इस शताब्दी के अत तक हमारा वयोवृद्ध राष्ट्र तथा चेचारा हिंदी-महा-देश ज्यों ज्यों सामंतीय-पूंजीवादी शोषण से, सामाजिक तथा आर्थिक पिछड़ेपन से, स्वार्थ और उत्पीडन से, गरीबी और अशिक्षा के क्रुसंस्कारों से उद्धारित होता जाएगा, त्यों-त्यों हिंदी-भाषी जनता के भाषा-संसार के भी मानविकी-परक, वैज्ञानिक, समाज-वैज्ञानिक, प्रशासनिक, साहित्यिक-सांस्कृतिक पिछड़ेपन; फूहडता तथा प्रासदी आदि का सात्मा होता चलेगा । उस स्थिति में, एक ज्यादा सही तथा बेहतर सामाजिक व्यवस्था में, हमारी तरह ही असंख्य भाषाविद्, समाजशास्त्री, दार्शनिक, वैज्ञानिक, तकनालॉजिस्ट, इतिहासकार, नृकुलवशशास्त्री आदि हमारे राष्ट्र के भाषा-विकास की समस्याओं से उत्तरोत्तर जूझेंगे और इतिहास को जवाबदेह होंगे !

अतएव हमें पक्का विश्वास है कि बहुत कुछ हमारी जैसी ही आलोचना की प्राविधिक भाषा अगले दशक से समूची हिंदी की प्रमानक आलोचनात्मक भाषा बनकर रहेगी । यह भाषा दैनिक अखबारों की अथवा पाठ्य पुस्तकों की कुजियो वाली लोकप्रिय या सरल-मुबोप भाषा नहीं हो सकती । निस्संदेह आगामी दशकीसवी शताब्दी की समग्र अभिव्यंजनाओं वाली, जनजीवन को पूर्णतः उद्धारित करने वाली, सामाजिक यथार्थ का नगा साक्षात्कार करके उसे बदलने वाली वह भाषा एक संश्लिष्ट (टोटल) फला-वैज्ञानिक भाषा ही होगी । अपन ने तो पहले से ही उस भारती के स्वागत में बंदनवार सजा लिए हैं ! 'हम विपयायी जनम के, सहें कि बोल कुबोल !!'

इन कारणों से मेरी पूर्ववर्ती 'अथातो सौंदर्यजिज्ञासा' (१९७८) शीर्षक सौंदर्य-बोधशास्त्र की संहिता से बिल्कुल पृथक् संविधान इस ग्रंथ में हुआ है तथापि उसका पूरक मानकर यदि इसका अध्ययन किया जाए तो मुझे संतोष होगा । मेरा प्रयास रहा है कि यह ग्रंथ न केवल मेरे बौद्धिक विकास का कलासशिखर हो, बल्कि हिंदी में गंभीर सामाजिक-सांस्कृतिक चिंतन, मानविकीपरक अधिग्रहण तथा विचारधारात्मक विवाद का भी सरा निकप बने ।

मेरी यह महत्वाकांक्षा तथा अभिलाषा जीवनपर्यंत शोष ही रह गई कि वसंत में उस दिन अपनी इस अब तक की 'शर्वोत्तम' रचना को बिना बताए, अधानक, अपने गुरु आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी के कर-कमलो में भेंट करके नतशिर होकर उनके चरणों के पास चुपचाप बैठ जाता ! अब तो केवल चुप्पी है ।

—रमेश कुंतल मेघ





## आर्य और ग्रीक

आदिम संस्कृतिमंडलों के सखा तथा  
आर्कॉटाइपल निश्चितता के सौंदर्यधन्वा !!

'अपोलो-१५' की समानव चंद्रयात्रा और वियतनामी मुक्तियुद्ध, ग्रीस में फ़ौजी ताना-शाही और क्यूबा में आतिकारी रिनैसां, चीन की सांस्कृतिक क्रांति और भारत की समाजवाद प्रतीक्षा—ये सभी यह प्रत्यक्षगोचर कराती हैं कि आज तकनाँलाजी और सामाजिक संबंधों के बीच, साम्राज्यवाद और मुक्तियुद्धों के बीच, मनुष्य के दुर्भाग्य और संभावना के बीच, आत्मपरायेपन और संयुज संघर्ष के बीच प्रबल अंत-विरोध हैं : विश्वव्यापी अंतविरोध । ये हमारी चेतना और संस्कार, हमारे समाज और इतिहास को एक विश्वदृष्टिकोण से अनुस्यूत कर, महत् गुणात्मक परिवर्तनों के सिंहद्वार पर ले आये हैं ।

ऐसी 'संयुज संस्कृति' और 'नये मनुष्य' की यथार्थ संभावना के संदर्भों में कला-साहित्य को राजनीति-अर्थतत्त्व जैसे मूलांशों से अलग नहीं किया जा सकता । अगर 'संपूर्ण सत्य' को पाना है तो वह—'एक-और-अनेक न्याय' के भुताविक—छोटे-छोटे सत्यों का अतिरिक्त एवं विलक्षण संयोग होगा । इसलिए कला में भी एक समस्त दृष्टिकोण ही हमें एक पूर्ण तथा सही साक्षात्कार के समीप ले जा सकता है । अतएव हमें एक वैज्ञानिक द्वंद्वात्मक भौतिकवादी दृष्टिदर्शन ही सही, सच्चा तथा संपूर्ण साक्षात्कार करा सकता है । अतः वही सांस्कृतिक आधुनिकता-बोध है । हम उसे ही स्वीकारते हैं ।

क्या हम ऐसे आधुनिकता-बोध के सहारे और ऐतिहासिक भौतिकवाद के जरिये पुराने जमानों का आधुनिकीकृत संदर्शन हासिल कर सकते हैं जो सार्थक और प्रामाणिक और सामयिक भी हो ? हाँ ! जरूर !!

हमने ग्रीकों और आर्यों को इसलिए चुना है कि—साहित्यिक तथा पुरातात्विक सबूतों के अनुसार—भारत-आर्य, आर्य-यूरोपीय (एकेयन, आयोनियन तथा डोरियन)

तथा भारत-यूरोपीय (यवन, आर्य एवं रोमक) प्रजातियों के कबीले ई० पू० १२०० के लगभग काकेशस तथा कैस्पियन सिंधु के इलाकों के मूलवंशी आर्यजन थे जो ऐजियान-द्वीपपुत्र (यूनान), आर्यान (ईरान) तथा भारत में फैलते हुए बस गये। अतः 'जातीय अतीत' की एकधर्मिता के कारण हम ग्रीकों के ग्रामणी महाकाव्यों तथा शहरी त्रास-बोध, एवं भारतीय आर्यों के अनुवंशीय महाकाव्यों और वर्गीय आनंद-बोध की तुलना करके आधुनिक सांस्कृतिक सन्नति और आदिम रचना-संसार को समझ सकते हैं। यह समझ एक सापेक्ष तथा सयुज् तथा वैज्ञानिक साक्षात्कार है। अतः यही अपने आधुनिकता-बोध का विचार-व्यापार है।

इसलिए बुनियादी सवाल उठता है कि यवनाचार्य अरस्तू (३८४-३२२ ई० पू०) और भरत (ईसा पश्चात् दूसरी से तीसरी शती) में, अरस्तू की 'पोएटिक्स' और भरत के 'नाट्यशास्त्र' में, अरस्तू के 'कॅथार्सिस' और भरत के 'सामान्यगुणयोगेन' (अर्थात् परवर्ती 'साधारणीकरण') में, ग्रीकों के सौंदर्यात्मक मनोविज्ञान तथा भारतो के दार्शनिक मनोविज्ञान में, ग्रीको के औपधिशास्त्र के प्रवर्तक हिप्पोक्रेटीज के सिद्धांतों तथा भारतीयों के आयुर्वेद-प्रवर्तक शरक के सिद्धांतों के कलात्मक अवदान में क्या-क्या खूबिया रही जिनमें एक ही प्रजातिगत सामूहिक अवचेतन वाले आर्यवंशी दो विभिन्न आर्कैटाइपल द्वियों के सौंदर्यधन्वा यन गये; प्रत्युत वे आदिम संस्कृतिमंडलों के सघा भी बने रहे।

### मिथक से इतिहास तक की संस्कृति-यात्राएं

ईसा में करीब दो हजार साल पहले आर्यों के दलों में से एक ने भारत में मोहनजोदड़ो और हरप्पा की शहरी सभ्यता को तथा उनकी दूसरी टोलियों ने 'ऐजियन क्षेत्र (यूनान) को जीता। दोनों शाखाओं ने ही अपनी पूर्ववर्ती प्राचीन सभ्यताओं को विखंडित कर डाला : ग्रीक की मिनोअन-संस्कृति को तथा मोहनजोदड़ो-हरप्पा की द्रविड़ संस्कृति को।

आर्यों में 'थ्रेष्ठ' होने का आदिम अभिमान था। वे घुमंतू तथा खरबाहे थे। गोत्रों वाली कबीलाई शक्ति तथा कठिन श्रमों वाले थ्रेष्ठतर हथियारों के द्वारा अल्प-संख्यक आर्यों ने द्राविड़ों से विजययोग्य संघर्ष किया और द्राविड़ों की स्थिर और शयणील शहरी सभ्यता का विध्वंस कर डाला। ईंटों से बने द्रविड़ शहरों को बर्बाद करते आर्यों ने उन्हें 'दाम' या 'दस्यु' बना दिया। उन्हें 'शिशु देवता', 'अनज्जात', 'निराग्नि', 'अहि-जैगी गालियो से संबोधित किया। उनका देवता इंद्र था—एक मुद्द-देवता! हमलावर आर्यों का वह मुद्द-देवता रोमरम की मस्ती में भी डूबने वाला था। इन्द्र 'पुरन्दर' था, 'मोम-पा' और 'वृत्त-हन' था; इन्द्र वस्त्रपाणि भी था। अतः ऊनेस्किन आर्य-घुमंतुओं के सामने मोहनजोदड़ो-हरप्पा की शहरी संस्कृतियों की उप-रक्षिण्यां भी कोई कीमत नहीं थी। वे तेज रफ्तार के लिए अश्वों का इस्तेमाल करने में जबकि द्राविड़ों के पास यह साधन नहीं था; वे अजों और भेयों (मैद-वारियों) के शृंशों से ऊनी बस्त बनुते थे और घुपमों का इस्तेमाल घेती के लिए

करते थे। अतः युद्ध-रथों के लिए अश्व और अन्न गाड़ियों के लिए बैल—ये उनकी तकनीकी दक्षता साबित हुए। फलतः वे शनैः-शनैः गोप-जीवन से ग्रामीण अर्थतंत्र की ओर, और अंततः शहरी अर्थतंत्र की ओर आते गये। इस क्रम में अश्वमेध (यज्ञ की हिंसा) त्रिलुप्त हुई, गो अघ्नग्य होने के साथ स्वयं पृथ्वी का प्रतीक बनने के अलावा संस्कृति का स्वरूप भी बनी (गो-पुरम्, गो-धूलि, गोधूम, गवाक्ष आदि); और वृषभ नंदी के रूप में 'नाट्यशास्त्र' नामक पंचमवेद में पूजित पशु बना। आर्य ही संस्कृति के 'नेता' और नायक बने। दास 'दस्यु' बने। वाद के महाकाव्यों और पुराणों में 'राक्षस' और 'बंदर' भी बने। उनका सोमरस ही नाट्य रस में रूपांतरित होकर 'आनंद' से जुड़ा। लेकिन इस प्रक्रिया में मौखिक इतिहासों के उद्घाता आर्य द्राविड़ों की सभ्यता की भौतिकता से भी मुग्ध हुए।

ई० पू० २०००-१००० के समय में आर्यों तथा द्राविड़ों के बीच सहअस्तित्व और दोनों संस्कृतियों के बीच सामंजस्य का सिलसिला रहा। मोहनजोदड़ो की मुहरों पर अंकित 'योगी' ही ऐतिहासिक हिंदुत्व का 'पशुपति' बना जो कालांतर में 'शिव' हुए। उनका वाहन भी हरप्पा-संस्कृति का 'नांदी' हुआ। अतः आर्यतर शिव महादेव हो गये। आर्यों की 'होम' और 'अर्चा' पद्धतियों में द्राविड़ों की 'पूजा' का मेल हुआ और पशुबलि का चलन क्षीण होता गया। दायें से बायें घूमने वाले अनार्यों के 'स्वस्तिकों' ने, कर्मचक्र और कालचक्र की धारणाओं ने आध्यात्मिक इतिहासदर्शन की नींव डाली जिससे नाट्य का कार्य-व्यापार संविधानित हुआ, और त्रासदी-धारणा निर्वासित की गयी। द्रविड़ संस्कृति शांतिप्रेमी और अवकाशभोगी थी। अतः द्रविड़ 'योगी' की समाधि (उपनिषद् काल में) ब्रह्मज्ञान का, तथा लोक कलाओं की धारा में तन्मयीभवन का सादृश्य हुई। द्रविड़ सभ्यता में जो विशाल अन्तर्मंदार और उनके नजदीक जो मजदूरों के मकानों की कतारें मिली हैं उनसे साबित होता है कि उनकी नागरिक संस्कृति में बेगार वाली गुलाम-मेहनत नहीं थी। भरत के समय तक नागरिक संस्कृति में केवल 'कुलीन' ही नहीं, बल्कि 'सवर्ण' की स्थापना हो चुकी थी; और शूद्र गुलाम बन चुके थे। इस तरह शूद्रों और कुपाणों के युगों तक हिंदू-नागरिक-संस्कृति कुलीनतंत्र (एरिस्टोक्रेसी) का आरक्षित क्षेत्र बन गयी थी त्रिनने कानकला में निष्णात 'नागरिक', अभिजात रुचियों वाला 'प्रेक्षक' और शूद्रों तथा दासों को पशु मानने वाले 'सुमनस्' ही प्रवेश पा सकते थे। वही तो त्रिधर्मद्वारा 'नागरिक' बना; वैसे ही, जैसे चतुर्थारत्व (उदात्त, उद्भूत, ललित, प्रमाद) में शूद्र सदर्भगीय कुलीन ही 'नायक' बना। यह भारतीय आर्य-टोली की संदर्भ-नाका है।

उधर ग्रीक आर्य-टोली अपने बसन्त-दिन 'डिडम' (= इन्द्र) के नेतृत्व में एथेंस तथा कोरिथ की निचली भूमिओं में उभर गयी। ग्रीक जीवन पर कर्बो-रु-रु का ही विशेष आधिपत्य रहा। यदि मर्त्य में उच्च जीवन विकसित तथा बसन्त तो एथेंस में नये अर्थों और नवयुग संदर्भों में उभरने लगे। भारतीय दासों तथा भूपतियों ने 'गोत्रों' की संदर्भ-नाका में 'वर्णों' के रूप में उभरने लगे। किंतु ग्रीस में यह नहीं हो सका; अतः अन्तर्गत ग्रीक आर्यों के

ही वीरोचित मूल्यों (हीरोइक वेल्यूज) तथा देश-प्रस्थान (पोलिस) से हुई जबकि भारतीय आर्यों को महाकाव्यों से पूर्व के भी वेद, स्मृति, उपनिषद् के कालों के मूल्यों की विरासत मिली। जब भारतीय आर्यों का वैदिक से लेकर स्मृति का काल समाप्त होता है तब ग्रीक आर्यों का 'अंधकार युग' (ई० पू० ११००-७५०) शुरू होता है। इस युग की मूल नैतिकता 'प्रतिद्वंद्व' थी। युद्ध में, आघेट में, रथदौड़ में, खेल में, प्रेम में—सभी में प्रतिद्वंद्व और प्रदर्शन था। होमर के महाकाव्य इसके साक्षी हैं क्योंकि वे यूनानी अंधकार-युग से 'आर्य युग' (ई० पू० ७५०-४८०) के संक्रमण के काल में हुए थे। कबीलाई ग्रीक जीवन के दो ध्रुव थे : पहला स्पार्टा का (जिसमें कठोरता और तपस्वता थी); दूसरा आयोनिया का (जिसमें विलास और विधाम था)। इन दोनों के आपसी संघर्षों तथा ईर्ष्याओं को होमरीय महाकाव्यों का रूप दे दिया गया (ई० पू० ६०० तक)। इनसे जाहिर होता है कि ओडिसियस के जमाने के लोग अर्द्ध-दैवी नायक थे और देवताओं के रिश्तेदार भी। उस युग में प्रतिद्वंद्विता और प्रदर्शन की बजह से एक ओर ऐश्वर्यपूर्ण मनोरंजनों तथा विराट् दावतों का आभोजन मिलता है, तो दूसरी ओर लालसा (पैशन) तथा भय (फियर) की केंद्रीय मनोवृत्तियाँ। उस यूनानी अनुभव में कर्णा (पिटी) को स्थान नहीं मिल सका था। कर्णा का अभ्युदय तो एक विशेष सामाजिक-सांस्कृतिक परिस्थिति में हुआ। तब 'क्लासिक युग' (ई० पू० ४८०-३२३ [अलेक्सांडर की मौत तक]) शुरू हो गया था और 'लासदी' (ट्रैजेडी) का भी अभ्युदय हो गया था। पहले केंद्रीय यूनानी अनुभव लालसा का था; बाद में कर्णा का हो गया। पहले का चंडन प्लेटो (४२७-३४७ ई० पू०) ने किया तो दूसरे का मंडन अरस्तू (३८४-३२२ ई० पू०) ने। लेकिन वीर युग से क्लासिकल युग तक आद्योपांत 'भय' की स्थायी भावना अमिट रही। अतः लालसा से कर्णा की ओर आने में यूनानियों के जातीय मनोविज्ञान में क्रांति हुई और एक नया व्यक्तित्व उद्घाटित हुआ। पहले के अर्द्ध-दैवी मनुष्य अब मानवीय इंसान बन गये। इस बुनावट में—अर्थात् लालसा से कर्णा के रूपांतरण में नारी की भी प्रमुख भूमिका थी। इस बुनावट के कारण महाकाव्य युग के स्थूल इंद्रिय-बोध के स्थान पर मामिक वेदना-बोध का विकास हुआ। वेदना-बोध के विकास के कारण ही समाज को लासदी-गठन के रूप में पुनरानुभूत किया गया तथा कबीलाई एवं आदिम 'लालसा' के बजाय 'कर्णा' का अनुभव हुआ। क्यों ?

ई० पू० छठी शती में ही द्वैधात्मक विपरीत धारा के प्रतिफलन से थैल्स जैसे दार्शनिक और सोलोन जैसे सम्राट का अभ्युदय हुआ जिन्होंने व्यवस्था (आर्डर) और कानून (लॉ) की नींव रखी। सोलोन के आदर्श पर ही ई० पू० चौथी शती में प्लेटो ने कहा था कि एक दार्शनिक को ही सम्राट होना चाहिए तथा सम्राट को दर्शन सिद्ध करना चाहिए। मद्यपि सोलोन के बाद ही पाइसिस्ट्रेटस का निरंकुशतंत्र (ई० पू० ६०५-५२७) आरंभ हुआ, लेकिन परवर्ती दो सौ वर्षों में प्रथाओं और व्यक्तियों की अपेक्षा कानून का शासन ही ग्रीक अनुभव बना। यह अनुभव एक ओर कानून और व्यवस्था की एकता स्थापित कर चुका था, तो दूसरी ओर प्रकृति

और समाज की एकता भी । यह दुहरा उद्धार था । अतः 'व्यक्तित्व' का भी एकीकरण हुआ ।

महाकाव्यों के युग में समलैंगिक रति (होमो-सेक्सुअलिटी) ही प्रधान थी और वासना का निरुद्देश्य निष्कासन ही 'प्रेम' था । अतः मृत्तिका-कलशों में चित्रित कुमारियाँ 'किशोर जैसी' (ब्लाइस) हैं, उनके कुच 'सेब-जैसे' (एपल-साइड) हैं, उनमें मनुष्य की पुंसता है तथा उनकी मासपेशिया पुरुष की-सी हैं । यहाँ नारी शयनशाळा के बजाय व्यायामशाला के आदर्शों वाली है । महाकाव्य युग की समलैंगिक रति के कारण 'प्रिया' से ज्यादा 'सखा' प्रिय था । देवेंद्र जियस के 'पाम गनीमोन' नामक एक सुंदर किशोर था; सुंदर नार्सीसस की आसक्ति में कई प्रणयी पुरुषों ने आत्महत्या कर ली थी; लेस्वास द्वीप की कवयित्री सैफ्रो सुंदर युवतियों की प्रणयिनी थी; इत्यादि । अतः उस युग में नारी लालसा को अग्नि की तरह घघकात्रे वाली दीपशिखा थी । अतः एक मूढ पत्नी और एक गृहवन्दिनी माता के रूप में नारी की हीनता ने और समलैंगिक रति के विकृत मनोविज्ञान ने ग्रीक संस्कृति के अंतर्ग्रहण को छिन्न-भिन्न कर दिया था । "अंत में, हैलेनिक नारी ने जीवन के संतुलन को दुबारा स्थापित किया । वह अविवेकमय और रहस्यमय को वापस ले आयी । घने जंगलों से बेकाए (Bacchae) की उद्दाम पुकार आरपार गूँज उठी, और उद्धार के लिए स्वयं सुरा-देवता डायोनीसस का आविर्भाव हुआ । मापदंडों (मेज़र) वाले अपोलोनियन धर्म ने मनुष्य का पूरा मापन कभी नहीं किया था ।" जंगलों के आदिम भय से थरता और अंगूर बागों की पाशविकता से मदमाता नया देवता 'बेकस' आया । वह देवताओं के पर्वत ओलिम्पस के लिए एक अजनबी था । बेकस की अनुयायिनी नारियाँ आतंकित और अपमानित तो हुईं किंतु अनुकूल मौके पर पावन भी हो गईं; पाप का बोझ हटा और उद्धार का बोझ जागा । यूरीपिडस (ई० पू० ४८५-४०६) ने बेकस के उत्सव पर ही एक रंगनाटक लिखा है । यह हैलेनिक युग (ई० पू० पांचवी शती) में व्ययंता और अपराध के विरुद्ध प्रतिक्रिया थी । वस्तुतः यह ऐरिस्टोक्रैटिक संत्रास (हारर) की अभिव्यक्ति है क्योंकि राजनीतिक और सामाजिक अंतर्विरोधों के कारण जो संकट उत्पन्न हुए थे उनका निराकरण अभिजात-तंत्र नहीं कर सका । वस्तुतः डायोनीसस का आगमन किसी कृपि-विद्रोह की उपज है । यह कृपक-लोक के उन संप्रदायों के अनुप्रवेश का सूचक है जो शहरों की व्यवस्था के प्रतिकूल थे; लेकिन इस विद्रोह के कारण-कबीलाई क्षेत्रों से उभर कर-नये-नये संदर्भों को प्राप्त कर रहे थे । सामाजिक पक्ष से थियोग्निस ने कुलीन संत्रास को प्रकट किया है : "शहर अभी भी शहर है, लेकिन आबादी बदल गयी है । पहले उन्हें कानूनों का कोई इल्म नहीं था, वे अपने शरीर को बकरी खाल से ढंकते थे और शहर की दीवारों के बाहर हरिणों की तरह उछलते रहते थे; लेकिन अब वे कुलीन हैं ।..."

१. सेवी ममफोर्ड, 'दि कंडीशन आफ मैन', सेकर एड. चारवर्ग, लंदन, १९६१, पृ० २५ ।

२. जैक लिट्ले, 'दि ऐंशियेंट एज', वाइडेनफेल्ड एंड निकल्सन, लंदन, १९६८, पृ० ५६ ।

यहाँ त्रासदी (ट्रेगास = वक्रे की चाल) के कृपकीय जन्म और उसके अभिजात्यपूर्ण हो जाने की प्रक्रिया का उद्घाटन हुआ है। अतः एक ओर मुरा और सुंदरी और अनुर उन्माद के देवता डायोनीसस ने, तो दूसरी ओर पाताल (= घनिकों और पहाड़ी घाटियों के मजदूरों-गुलामों) के देवता ओर्फियस ने अविवेकशील और रहस्यमय सत्त्वों की प्रतिष्ठित किया अर्थात् कुलीन ग्रीक इतिहासदर्शन में यह दरार डाल दी कि कुलीन नायकों और शहर-प्रजातंत्रों के वर्गनिर्मित नियमों से अधिक तापतवर निम्नवर्गों का यह स्वतःप्रवर्तित विद्रोह हुआ। अतः शहर के स्वामियों ने डायोनीसिपाक-पंथ का तब तक विरोध किया जब तक कि उन पर 'दुर्भाग्य' की बिजली नहीं गिरी। अर्थात् जब तक कि उनके गुलामों ने कोई खौफनाक वारदात नहीं की। ओर्फियस का उद्देश्य कुलीनों के मानवीय न्याय की पूर्ण अस्वीकृति तथा इहलोक में सुख से पूर्ण हताशा की अभिव्यक्ति है। ग्रीक शब्द 'मोइरा' (Moir) का अर्थ कबीलाई समाज में जमीन का अलाटमेंट है जो बाद में भाग्य का सूचक बन गया। होमर के बाद तक आवश्यकता और गुलामी को एकवद्ध किया जाता था लेकिन ओर्फियसवादी घनिक-मजदूरों ने आवश्यकता और मोइरा को एकवद्ध करके यंत्रणा और उद्धार, दोनों को अभिव्यक्त किया। इस तरह त्रासदी में वेक्स, ओक्रियस और डायोनीसस जैसे देवताओं के माध्यम से, वर्ग-संघर्ष की प्रवृत्त्यात्मक अभिव्यक्तियाँ हुई हैं जो अंत में कुलीनता में रंगारंग हो गयी। इससे स्पष्ट है कि सभी यूनानी कुलीनतंत्री मूल्यों के उपासक नहीं थे। समलैंगिक रति का आधार वह कुलीनतंत्री नैतिकता थी जो युद्ध और क्रीड़ा पर आधारित थी। अतः कुलीन नामक के त्रास-बोध के साथ-साथ सहज लोकजीवन के नर-नारी के रति-जीवन की प्रतिष्ठा हुई (किंतु उभयलैंगिक प्रतीक 'हर्माफोडाइट' के रूप में इस वर्ग ने उसे कामोत्तेजक विन्न के रूप में इस्तेमाल किया : एक आकर्षक नग्न युवती द्वारा छिपे लिंग को अंकुरित करते हुए)। अतएव उपर्युक्त तीनों देवताओं ने एक 'नये व्यक्तित्व' की उद्भावना को प्रकाशित किया। इस तरह 'त्रासदी' ने नारों को विमुक्त किया, मनुष्य में 'करुणा' का संचार किया और आपसी हत्या-भरी लडाइयाँ समाप्त की। ईस्किलस (ई० पू० ५२५-४५६) तथा सोफोक्लीज (ई० पू० ४९६-४०६) भी अपने समाज की व्यवस्था के बुनियादी अंतर्विरोध नहीं मुलजा सके जिसके कारण ही गुलामों के सहज विद्रोहों का विस्फोट हो उठता था अथवा अचानक कोई तथ्य इतिहास संबंधी कानूनी नजरिये को घंघला बना देता था। उक्त दोनों त्रासदीकार बारंबार आगाह करते हैं कि केवल मनुष्य (=व्यक्तिवाद) की चेतन शक्तियों तथा चेतन विवेक पर घमंड नहीं करना चाहिए। उनके अनुसार भी जब निद्रोष या निरपराध यातना झेलते हैं तब जरूर ऐसी कोई भूल या छुट्टि है जिसका कोई भी इलाज नहीं है। किंतु विश्व के ये महान् त्रासदीकार, तत्काल का अतिक्रमण करके, 'समग्र मनुष्य' को 'मानवता की समप्रता' में भी रूपान्तरित करते हैं। ईस्किलस ने भोले प्रोमैथिस को ईश्वर तथा समस्त ब्रह्माण्ड से विद्रोह करने वाला दिखाया है।

आखीर में, ग्रीक राज्यतंत्र में भी—भारतीय आर्य समाज के 'सवर्ण' एवं

'शूद्र' के विभाजन की तरह—'कुलीन' (पुरोहित, योद्धा और व्यापारी) एवं 'गुलाम' ढाक के तीन पात की तरह मिलते हैं। युद्ध में जीते गये दुश्मन को मौत के घाट उतारने के विकल्प के रूप में गुलामी (स्लेवरी) का उद्भव एक नैतिक अच्छाई थी। लेकिन कालांतर में गुलामों को पकड़ने के लिए ही युद्ध किये जाने लगे। इस अमानवीय संबंध की अविवेकशीलता का औचित्य सिद्ध करने के लिए गुलामों को निम्न और अधम प्राणी बताया गया। गुलामों के शोषण और बेगार पर ही संपूर्ण ग्रीक समाज और संस्कृति का महान् सुपरिगठन खड़ा ही सका। उनके अनुसार 'स्वतंत्र मनुष्य' तत्त्वतः अवकाश (लेजर) वाला है। अरस्तू तो मजदूरी करने वाले मनुष्य को स्वतंत्र या इंसान मानने में भी हिचकते हैं। वे 'अवकाश' में जीवन के सुख, कल्याण तथा सौभाग्य को निहित मानते हैं। उनके अनुसार अवकाश के लिए विवेकप्रति आवश्यक है। गुलामाश्रित समाज में कर्म और क्रिया को सदेह और नफरत से देखा जाता था। अतः अवकाश के समाधिमूलक विनोद और अन्वेषण में ही आत्म-पूर्णता स्वीकृत हुई। अरस्तू ने तो यहां तक कह डाला कि स्वतंत्र मनुष्य का मेरुदंड विल्कुल सीधा होता है किंतु गुलाम आदमी की शरीर-रचना कठोर होती है ताकि वह अनिवार्य मेहनत कर सके। अतः अरस्तू शरीर-सौंदर्य की कीमत पर आत्म-सौंदर्य की उपेक्षा करते हैं। इसके कंट्रास्ट में 'कुलीन' प्रतिष्ठित हैं। कृपक-अभ्युत्थानों के फलस्वरूप हम कुलीनों के संत्रास का जिक्र कर चुके हैं जो 'त्रासदी' में त्रासविद्ध नायक (ट्रेजिक हीरो) के रूप में भी प्रतिविविध हुआ है। हम यह भी बता चुके हैं कि 'क्लासिकल युग' (ई० पू० ४८० से अलेक्सांडर की मृत्यु तक) में पेलोपोने-शियन युद्धों की हिंसा बढ़ी थी और वर्ग-संघर्ष तेज हुए थे। अतएव वहां सामाजिक संकट के गहराने का नतीजा कुलीन का त्रास-बोध है। छोटे-छोटे कुलीनों में, व्यापारियों और किसानों में भी यह जागरूकता आ गयी थी कि उन पर मुट्ठीभर विशेषाधिकारी शासन कर रहे हैं। अतः कुलतंत्रियों (आलिगावर्स) ने आपस में लड़ाई-झगड़े, मारकाट करके अपना पतन स्वयं कर लिया। अतः एक अकेले कुलीन ने शक्ति पर अधिकार जमा लिया और निरंकुश शासन कायम कर लिया। सोलोन ने (ई० पू० ५५०) समाज की पुनर्व्यवस्था की, कानूनों को मानवीय बनाया और नागरिकों को चार वर्गों में बांटा। उसने मध्यमान का सिद्धांत (डाक्ट्रिन आफ़ मीन) लागू किया जो दोनों छोरों की अतियों का मध्यम है। कवि हेसियड ने भी कुलीनों के अन्यायों की बड़ी शिकायत की है। हास्य के कवियों ने कुलीन युवकों की जिदगी को 'सरदद', जलस्नान, असली शराब, आलस्य और पीना' बताया है। वे हसीन छेला और नाजूक युवक थे। ऐरिस्टोफेनीज (ई० पू० ४४८-३८०) ने कुलीन युवकों के बीच प्रचलित समलैंगिक किशोर मंभोग की नैतिकता के खिलाफ नारियों की बकालत की है। सुखान्तकी में हमेशा स्वतंत्र और कुलीन लौडों पर ही समलैंगिक मैथुन के लिए प्रहार किये गये हैं। कुलीनों के ऐसे ही हसीन लड़के (Kaloi) उत्तम मनुष्य (Strategoi) होते थे। अतः कुलीन की पूरी पदवी 'सुंदर और उत्तम' (Kalos kagathos) रही है। अतः ई० पू० ४११ और ४०३ में निरंकुश कुलीनों के



आकस्मिक विप्लव एक प्रकार से डाकुओं के छलछंद बन गये। ये ही सुंदर और उत्तम कुलीन बाजार में व्यापार पर नजर रखने वाले और हरेक से ज्यादा-से-ज्यादा काम कराने वाले शोपक बन गये। अतः त्रासदी का भद्र (सुंदर और उत्तम) नायक लोभी बणिक् 'Oikonomikos' में बदल गया। "अपने त्रासद असमंजस में नायक (अभिज्ञान के) उस नये स्तर पर तो नहीं चढ़ सका (जब नायक का धात्मा हो जाता है), लेकिन उसने दूसरों में इसके (अर्थात् कर्म में न सुलझने वाले द्वंद्व का संवेगात्मक ढंग से निराकरण) प्रति जागरूकता उत्पन्न कर दी। अतः व्यथा और विमुक्ति का संघुलन हुआ : इसे अरस्तू ने 'कॅथार्सिस'—शुद्धीकरण (पॉयशन) एवं पवित्रीकरण (प्योरोफिकेशन) के रूप में देखा। कवि और दर्शकों ने वह निराकरण प्राप्त कर लिया जिससे नायक बंचित रहा। लेकिन बंचित इसीलिए रहा कि वह बुःखद परिणति तक पहुंचने तक द्वंद्व में निरत रहा। सारी शताब्दी भर कवि अनुभव करते थे कि कुछ गड़बड़ हो गयी है कि, उत्तम संकल्पों वाले मनुष्य येनकेन प्रकारेण विरुद्ध स्थितियों में ढल रहे हैं; और इसी अनुभूति ने त्रासदियों को शक्ति और गहराई प्रदान की; इसी अनुभूति में कथना, व्यथा, आतंक और विडंबना अंतर्निहित है।" (कोष्ठक मेरे हैं)। इसी स्थिति का दूसरा पहलू हर्षोल्लास रहा है : त्रासदी की कथना के विपरीत। सुखांतिकी में खलनायक उभरा। जो खलनायक निराकृत प्रस्फोटन में बाधा बनता है उसकी धिल्ली उड़ाई जाती है, उसका भड़ोआ बनाया जाता है, उसका नकटा किया जाता है और एक नयी विमुक्त-कारिणी जिंदगी हासिल की जाती है। असलियत में तो त्रासदी कुलीनों का तथा सुखांतिकी किसानों और विद्रोहियों का नाट्यरूप है। ऐरिस्टोफेनीज यूरोपिडीज से थोड़ी छोटी उम्र वाले समकालीन थे। सोफिस्टों को नापसंद करके वे किसानों की दुनिया की ओर, छोटे-छोटे किसानों की ओर मुड़ कर सरल और परंपरागत जीवन की धोज करने में तल्लीन हो गये। अतः उन्होंने शुकरात जैसे दार्शनिक तक की धिल्ली उड़ाई है, लोगों की शक्ति-लालसा के हेतु राजनीतिक तिकड़मों का विरोध किया है और युद्ध को अस्वीकार किया है। उन्होंने नारियों की स्वतंत्रता का भी प्रतिपादन किया है क्योंकि कुलीनों के समलैंगिक किशोर मंथून के विपरीत नारियां जीवन की संपूर्णता का अधीन हैं। प्लेटो ने भी नारियों को संकुचित धरेलपन से आजाद कराने के लिए स्पार्टा-प्रारूप प्रतिपादित किया अर्थात् पत्नियों, पतियों और संतानों की अभिभावकों के बीच में साक्षेदारी। उन्होंने स्पार्टा-प्रारूप के आधार पर ही नारियों को शपनशाला से निकाल कर व्यायामशाला में लाकर खड़ा कर दिया था; और स्पार्टा-प्रारूप के आधार पर ही मनुष्य में साहस के आभिजात-गुण की शरम परिणति स्पार्टनों में मानी थी। इस तरह स्पार्टा और आयोनिया का यह अंतरावलंबन चलता रहा। फलतः एक तो आर्यतिक बौद्धिक स्पष्टता की साधना और दूसरी, उद्दाम संवेगों की अग्नि में स्वाहा होने की कामना—ये दोनों ही ग्रीक-

१. निरुधे, बहो, पृ० ११७।

८ :: गांधी है गौरवप्रार्थिक

पारिर्तिकता बन गयी; और इनका प्रतिबिम्ब त्रासदी पर भी पड़ा : एक ओर उसमें विवेकी अनुचितन है तो दूसरी ओर अनियंत्रित संवेग-विस्फोट । यूरीपिडस की त्रास-दियों में इनका कठोर आमना-सामना भी होता है । अस्तु ।

लेकिन हेलेनिक समाज के अतिविरोधों ने प्लेटो के सामाजिक विचारों को अप्रासंगिक तथा नाकारा बना दिया क्योंकि वे 'हेलैनों और वयंरीको के बीच, गुलामों और आजादों के बीच, ग्रामीण अपररचना और व्यापारी अर्थरचना के बीच की खाइयाँ नहीं पाट सके । उनके सामने ही क्रांजी ताकत और धन की ताकत इतनी मजबूत हो रही थी कि प्रजाति और प्रजाति के बीच, वर्ग और वर्ग के बीच, शहर और शहर के बीच संकीर्ण मनोवृत्तियाँ फल फलाने लगी । प्लेटो ने केवल अपने वर्ग और केवल अपनी कुलीन संस्कृति को संबोधित किया । इतने दंभपूर्ण तथा घातक प्रातीयतावाद में पल कर हेलेनिक मनुष्य बर्बाद हो गया । 'परिवार पर गर्व, शहर पर गर्व, बुद्धि पर गर्व, सभी तो आत्म-पराजयी थे ।' तो, इस तरह ग्रीक नाटकों में त्रासविद्ध नायक अवतरित हुआ । वह हेलेनिक सभ्यता की असफलता, किंतु प्रगाढ़ यथार्थ स्वीकृति की उपज है, जबकि भारतीय धीरनायक कल्पित आदर्श का फलागम है । अतः अरस्तू कुलीन त्रासविद्ध पात्र में किसी त्रुटि अथवा असफलता की 'अनिवार्यता' पर बल देते हैं । वे उसे देवता, फरिश्ता, संत या पैगम्बर न बनाकर 'हम-जैसा' बनाते हैं ताकि हम एक 'नवीन (कुलीन) अस्मिता' में अनुप्रवेश करें । कैथार्सिस-प्रक्रिया के कारण अस्मिता-दशा का यह भावन अल्पकालिक है । त्रासविद्ध नायक अपने विनाश का असली कारण नहीं जानता क्योंकि स्वयं त्रासदीकार कवि और त्रामदी के सिद्धांतवेत्ता दार्शनिक भी तो असली कारण नहीं जान सकते थे, क्योंकि उस युग में, तब आवश्यकता (या अनिवार्यता) भाग्य से जुड़ी थी । अतः ऐतिहासिक परिवर्तन उस आवश्यकता की अभिव्यक्ति बने जो 'भूल' अथवा 'असफलता' है अर्थात् इस आवश्यकता से कार्य-कारण शृंखला गायब हो गयी और यह मानवीय स्थितियों से बेकाबू हो गयी । अतः यह आवश्यकता एक अंधी और अतिमानवीय शक्ति बन कर स्थापित हुई; और कर्म से छिटककर दुर्भाग्य से जुड़ गयी । अतएव आवश्यकता का संयोग स्वतंत्रता से नहीं हुआ । अतः वहाँ 'क्रांति की त्रासदी' के बजाय 'भाग्य (या दुर्भाग्य) की त्रासदी' का अभ्युदय हुआ । दुर्भाग्य से चंद साल पहले ग्रीस में ही फौजी तानाशाही कायम थी । यह भी आधुनिक ग्रीक त्रासदी है जिसका ज्वलंत प्रतीक संगीतज्ञ मितीस थियोडोरकिस है ।

### सांस्कृतिक नूतत्त्व और कलारूपों के आकृतिबंध

भारतीय आर्य और द्राविड़ के उबे संघर्ष तथा आयोनियन और स्पार्टान वासियों के संघर्ष के नतीजे से एक ओर तो दासों के स्वामित्व वाली व्यवस्था पनपी; दूसरी ओर पृथक् जीवन-धाराओं में विश्वदृष्टिकोण के स्वरूप बदल गये ।

दृष्टिकोणों का यह बदलाव सामाजिक व्यवस्था और प्राकृतिक वातावरण को परिणाम है। इस परिवर्तन के साथ क्रमशः नयी मनोवृत्तियों का अन्वेषण हुआ जिससे नयी-नयी व्यक्तिवधारणाएं उद्घाटित हुईं। यह अन्वेषण और उद्घाटन मानवीय इतिहास के विकास में कुछ ऐसा था कि दार्शनिकों और सौंदर्यवेत्ताओं ने इतिहास के साथ लौकिक कार्यकारण-शृंखला को ढोल फेंका और अपने नये सृजनात्मक उल्लास को 'चमत्कार' या 'आश्चर्य' (Peripeteia) का नामकरण दिया। चमत्कार या आश्चर्य : अर्थात् लौकिक कार्यकारण की शृंखला से नितांत भिन्न लीला और अभिव्यक्ति !! यह पुराकालीन मनुष्य की मनोवैज्ञानिक प्रतिक्रिया थी और तब वह आत्मान्वेषण के विवेक (ग्रीक) या भावोत्साह (आर्य) में अनुप्रीत था।

वैदिक आर्यों का जीवन इहलौकिक था। वे पशुधन और संपत्ति, स्वास्थ्य और दीर्घायु, संतान (वीर पुत्र), शत्रु-विजय आदि के कामी थे। चहुंघ्यापी विश्व के प्राकृतिक आश्चर्यों से मुग्ध वैदिक ऋषियों की मनोदशाएं 'संहिताओं' में दृष्टि-गोचर होती हैं। इंद्र उनका देवता है। कालांतर में उन्होंने यह अन्वेषण किया कि प्रकृति और मानवीय प्रकृति दोनों पर वरुण का शासन है। वरुण शांतिप्रिय देवता है, शासक है। वह 'ऋत' अर्थात् विश्व में एवं मानव जीवन में नैतिक नियमों का अधिशासक है। अतः वरुण 'ऋत' (=नैतिक व्यवस्था या नियमशौलता) का रक्षक है। अतः 'ऋचा' के लिरिकल गायन तथा 'ऋत' के जीवन-रक्षण से आर्यों की भावनाओं तथा विवेक के संसार के अंतर्लोक समझ में आये। इंद्र और वरुण के साथ उन्होंने अग्नि और सूर्य को भी पूजा। सूर्य से वैदिक कवियों ने स्वर्ण के संकेत दिये, तथा सृष्टि एवं काल के बोध प्राप्त किये। जयशंकर प्रसाद<sup>1</sup> ने प्राचीन आर्यों को सदैव से आनंद, उल्लास और प्रमोद का उपासक बताया है। किंतु तभी समानांतर एकेश्वरवाद और आत्मवाद की उभय शाखाएं पल्लवित हो रही थीं। एकेश्वरवाद के प्रतिनिधि वरुण, तथा आत्मवाद के इंद्र हैं। लेकिन कालांतर में—आर्य-द्राविड़ संपर्क की तरह—वरुण को देवताओं का अधिपति पद छोड़ना पड़ा। इस तरह न्यायपति राजा और विवेकपक्ष की यह पहली हार हुई। यह बुद्धिवादी दृष्टिकोण की भी हार थी। इसके विपरीत आत्मवादी दृष्टिकोण की विजय से इंद्र की प्रतिष्ठा हुई और आनंदवाली धारा बह चली। आनंद का स्वभाव ही उल्लास है जिसकी प्राप्ति कर्मकांडों और बड़े-बड़े यज्ञों द्वारा हुई। अतः आनंद-सिद्धांत में प्रेम और प्रमोद शामिल हुए; और आनंदात्मक आत्मा की उपलब्धि के लिए तर्कों तथा विकल्पात्मक बुद्धि को त्याग दिया गया। स्पष्ट है कि इंद्र जैसे सोमपायी यज्ञ-भोगी एवं युद्ध-प्रेमी देवता का अभिप्रेक आध्यात्मिक रहस्य और अविवेक का अन्वेषक हुआ (यहां इंद्र ने तरणों को स्वतंत्र करने में डायोनीसस के जैसी भूमिका निवाही)। अतएव 'ऋत' के यज्ञाय 'आत्म' केंद्र बना। ऋत-केंद्र वाले आर्य पूर्व में मगध, अंग, वृज्जि आदि

१. दे० 'रहस्यवाद', और 'रम' शीर्षक दोनों लेख; 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' में उल्लेखित (भारतीमंदार, दत्तात्रायाबाद)।

की ओर चले गये और श्रात्य कहलाने लगे। वे अंतर के आत्मवाद तथा बाहर के याज्ञिक उल्लासों के बंधनों से भी विमुक्त हो गये। अतः पहली बार उन्हें यज्ञ की हिंसा और आत्मा में आनंदभोग के अविवेक का आभास हुआ। उनमें 'अहिंसा' और 'दुःख' के भाव जगे। अतः याज्ञिक आनंदवादी धारा की टक्कर में अयाज्ञिक बुद्धिवादी धारा में सामाजिक यथार्थ को ज्यादा सही रूप में देखा गया : संसार दुःखमय प्रतीत हुआ और दुःख से छूटना ही 'मोक्ष' हुआ ! अतः अगर विवेक-केंद्र दुःख की सच्चाई के सम्मुख ला खड़ा करता है तो आनंद-केंद्र उल्लास के भावावेश में तंद्रिल बना देता है। फलतः विवेकवादी मनीषी और आनंदवादी कवि का अन्योन्याश्रय खंडित हुआ। आनंदवादियों ने विवेकवादियों के बुद्धिवाद को 'अविद्या' अर्थात् इहलोक का ताकिक ज्ञान कहा क्योंकि वह कर्म और विज्ञान की उन्नति करती है और नानात्व (द्वैत) को बताती है। इस तरह सारस्वत-धुरी के आनंदवादी तरुण आर्यों ने 'आत्म' एवं 'अद्वैत' के, तथा विवेकवादी प्रौढ़ आर्यों ने 'चेतना' एवं 'विकल्प' के मूल्यचक्र चलाये। आनंदवादी आर्यों के दार्शनिक विचारधारकों ने एलान किया कि तर्क एवं विकल्प के द्वारा आनंद अथवा आत्म की उपलब्धि ही नहीं हो सकती। अपनी अद्वैतवादी तर्क प्रणाली के अनुसार अंततः उन्होंने पहले 'आत्मा=आनंद' का समीकरण दिया; तदुपरांत 'आत्मानंद' का नया रहस्यानुभव भी स्थायी वृत्तियों (विवेक की नहीं) की भूमि पर कायम किया। एक आदिम रहस्यमूलक मनोविज्ञान का यह पहला 'प्रकाश' है।

उधर पूर्व में मगध-धुरी में 'यज्ञ' के बजाय 'ज्ञान' की तलाश शुरू हुई; 'आनंद' से अधिक महत्त्व 'दुःख' को दिया गया; प्रमोद और उल्लास की अपेक्षा 'समाधि' और 'तपस्या' की प्रतिष्ठा हुई (जनक, वशिष्ठ आदि)। अतः 'भोग' और 'अपरिग्रह'—कालांतर में प्रेयस् और श्रेयस्—के धुरांत कायम हुए। फलतः क्रमशः 'कवि' और 'मनीषी' भी पृथक् हुए।

उपनिषदों में आकर इन ध्रुवों का द्वैतात्मक संयोग होता है। ई० पू० १०००-५०० के बीच लगभग सभी उपनिषद् रचे जा चुके थे अर्थात् शैशुनाक-काल (ई० पू० ७२७-३६६) तक यह कार्य संपादित हो चुका था। वैदिक काल के तृतीय देवताओं को 'ब्रह्म' में तिरोभूत करके एकेश्वरवाद के निकट पहुंचा गया; यज्ञ के बजाय 'ज्ञान' को प्रभुसत्ता दी गयी, तथा 'आत्म' और 'ऋत' के ज्ञान को अनन्य बताया गया। यज्ञ के बजाय 'ज्ञान' ही नहीं, 'योग' भी प्रतिष्ठित हुआ। अतः इसका नतीजा यह हुआ कि आनंदवादी साधनाएं (ज्ञान एवं योग के नये उपयोग से) गुप्त एवं रहस्यात्मक होती गयीं।

इसकी टक्कर में श्रात्य दर्शनों का भी प्रसार हुआ। उनमें विचार का परीक्षण (विकल्प) करने की पद्धति प्रमुख हुई। अतः पूर्व भारत में ही बौद्ध और जैन दर्शन, न्याय और मीमांसा दर्शन पल्लवित-पुष्पित हुए। विवेक के आधार पर तर्कों को परमपद तक ले जाने के फलस्वरूप जगत भौतिक मिला, संसार दुःखमय लगा और मानव जीवन का पुरुषार्थ निर्वाण (=दुःख से निवृत्ति) हुआ। यही यथार्थवादी सास-बोध का अकुर है। जब-जब आत्मा की अस्वीकृति हुई है, तब-तब आनंद भी प्रशान्तित हुआ है,

तथा दुःख, भय, करुणा आदि की द्वायी गयी भावनाओं में प्रकंपन और विद्रवण, प्रस्फोट और विस्फोट हुआ है। विज्ञानवादी बौद्ध और स्याद्वादी जैन तथा भूतवादी लोकायतिकों ने मूल में 'शक्ति' की तलाश की। उन्होंने शक्ति-संपादन के प्राकृतिक रहस्यों की प्रकृति और मनुष्य में दृढ़ना चाहा। अतः उसकी 'प्रज्ञा', 'प्रकृति', 'माया', 'नारी' आदि के रूप में व्याख्याएं हुईं। अतः पहले धरातल पर ही चैतन्य की भिन्नता मिली। अतः जगत की तरह जीवन और रस सुधात्मक-दुःखात्मक दोनों हुआ; उभयात्मक !! यह अंतविरोध स्थायीभाव और रस तक चला आया और आज तक अनिराकृत है। स्थायीभाव ही पवित्र होकर रस होता है। रस एक है किंतु स्थायी-भाव अनेक। पही अंतविरोध भक्ति के, नट-पात्र के, प्रेक्षक-कवि के, कवि-पात्र के आदि द्वैतो को इस तरह जकड़ता है कि आधुनिक द्वैतात्मक विश्लेषण के द्वारा आनंद-वादी रसवाद की दोनों धाराओं का प्रचंड रूप में संघर्ष चल पड़ता है। 'आनंद=आत्मा=ब्रह्म' के त्रिमुखी समीकरण और तद्भूत तीन संबंधों (आत्मानंद, ब्रह्मानंद, ब्रह्मात्मा) की ताकिक निर्मितियों पर यह रहस्यवादी तिलिस्म छाड़ा है जिसको मजबूत करने के लिए बारंबार 'महा' उपसर्ग लगाया गया है (जैसे महारस, महाभाव, महारस, महाकाल, महाभूत, महामुद्रा, महाकाव्य, महावाक्य, आदि)। इसी त्रिमुखी समीकरण की नींव पर 'साधारणीकरण' (मंकल्पपद्धति और आत्मबोध की दशा) टिका है। 'साधारणीकरण' के हटते ही वैचित्र्य आयेगा और धीरनामकत्व की धारणा का स्वान व्यक्तवैचित्र्य ले लेगा। इसी तरह 'आनंद=ब्रह्म' का समीकरण हटते ही समाधि, चैतन्य, विभ्रान्ति की स्थितियां विदुष्ट होगी और उनका स्वान वेदना, चेतना और संघर्ष ले लेगा। अतः दुःखमय जीवन को स्वीकार करके संसार में संघर्ष करने की ग्रीक पुकार, और दुःखमय जीवन को स्वीकार करके संसार को त्याग देने की आर्य पुकार, इन दोनों के केंद्र में संघर्ष रहा है, न कि समाधि। किंतु ग्रीक ज्ञासदी में यह संघर्ष भाग्य से टक्कर लेता है और कुछ भारतीय दर्शनों में यह मात्र 'करुणा' बन जाता है। अतः यह तो स्पष्ट हुआ कि लगभग एक ही समय में ग्रीस और भारत में 'करुणा' (पैथास) का बोध प्रबल हुआ। ग्रीस में मनुष्य को दुर्दमनीय प्रकृति और पराक्रमी स्पार्टनों से निरंतर संघर्ष करना पड़ा। अतः उन्होंने आनंद के बजाय करुणा को स्वीकारा, तथा चरित्रनिर्मात्री वासनाओं के आनंदमय साधारणीकरण के बजाय उनका वासमय कैथासिस किया। अतः मानवजीवन की निमित्त में ग्रीकों ने मृत्यु को पाया, तो आर्यों ने मुक्ति को। अतः उपनिषद् काल में ही मोक्ष या मुक्ति या अमृतत्व की तलाश हुई। कालांतर में सासारिक भोग एवं ऐश्वर्य के प्रति वैराग्य-भाषना और जगत की नश्वरता पर बल देना परवर्ती भारतीय आर्य-चेतना की शैली बन गया। फलतः एक ओर 'नाट्यशास्त्र' पंचम वेद है, दूसरी ओर भरत पुरोहित हैं और तीसरी ओर प्रेक्षक योगी हैं। जाहिर है कि यहा कई ऐतिहासिक परिवर्तनों तथा वाग्निक जीवन-दृष्टियों का संगम हो गया है।

इस परिवर्तन में कई प्रातदर्शी लोचनों का समवेत युग-बोध है, कई सम-कालीन अनुभूतियां हैं और कई-सृजनात्मक दिशाएं हैं। वैदिक (ब्राह्मण, ध्रुतियां,

उपनिषद्, निगमादि) काल से रामायण-महाभारत काल (ई० पू० १५००-५००) तक आर्य ऐश्वर्य तथा सुखपूर्ण ऐहिक जीवन के कामी थे। अर्थ और काम जैसे पुरुषार्थ वैदिक युग की उपज हैं। मोक्ष का मूल्य उपनिषद्-काल की देन है; तथा धर्म प्रधानतः—ऋक से उगा हुआ—‘महाभारत’ में रूपायित हुआ। ये चारों पुरुषार्थी मूल्य असख्य बाहरी-भीतरी द्वंदों का सारांश हैं जो सामाजिक गतिविधियों तथा वैयक्तिक आकांक्षाओं को प्रस्तुत करते हैं। ये ‘कर्म’ और ‘संघर्ष’ के फल हैं। अतः महाभारत को ‘इतिहास’ कहा गया है। ‘रामायण’ में वेदना-बोध इसलिए तीव्र है कि—महाभारत में एक ही संस्कृति के विघटन के विपरीत—वहा दो विभिन्न सभ्यताएं एवं संस्कृतियां टकराती हैं। अतः वहा कर्म के बजाय ‘संवेदना’ को और संघर्ष के बजाय ‘सौंदर्य’ को ज्यादा महत्त्व दिया गया। इसलिए ‘महाभारत’ इतिहास और ‘रामायण’ काव्य है। इनसे चतुर्वर्ग तो प्राप्त हुआ ही; मूल वृत्तियां भी प्राप्त हुई हैं। महाभारत में वीरता प्रधान थी। अतः वीर रस ! वीरता का एक आतंकवादी (टेररिस्ट) बाहरी रूप रौद्र है तो दूसरा संतासवादी (हॉररिस्ट) अंदरूनी रूप बीभत्स। यह युद्ध की धुरी की देन है। यहां युद्ध के विभिन्न अनुभवों का एक महान् मनोवैज्ञानिक भाष्य मिलता है। यह अनुभव-चक्र विजेता पक्ष का है, जटिल है, अद्वितीय है। अतः इसको तीन स्थायी वृत्तियों में गूंथा गया। लेकिन अभी कुछ और जन्म ले रहा था। वैदिक ऋचागान के बाद ब्राह्मणग्रंथों में पुरोहित ने मंत्र-अनुष्ठान का जाल फँलाया। अब देवताओं की कृपा के बजाय उनकी ‘शक्ति’ को अनुष्ठानों द्वारा संपादित करवा लेने की अद्भुत भावना फैली। यह वैज्ञानिक आवश्यकता की वह उपज है जो जादू और धर्म को पृथक् करने की दिशा में पहली दस्तक है। फलतः भीष्म और द्रोण, अर्जुन और कर्ण, राम और रावण, लक्ष्मण और मेघनाद इत्यादि अपने बाणों तथा अन्य अस्त्रों को अभिमंत्रित करके प्रहार करते हैं। अति-मानवीय पातों के अलौकिक करिश्मों से उद्भूत दशा को अद्भुत रस में उन्मीलित किया। अतः यह दशा असामान्य मनोविज्ञान और असाधारण सामाजिक संशयों का फल है। अठारह शताब्दियों बाद भट्टनायक को भी पार्वती की रति, भीम के पराक्रम और हनुमान के पर्वतोत्तोलन की असामान्य भावदशाओं और असाधारण सामाजिक संशयों का सामना करना पड़ा; तभी उन्होंने एक अभिनव सौंदर्यदर्शन हाज़िर करने का कमाल कर डाला।

इतिहास के प्रभामंडल में दुवारा झांकने पर उन्मादी कर्मकांडों तथा हिंसात्मक यज्ञों के रौद्र-बोध के विपरीत बौद्धों एवं जैनों की प्रतिक्रिया पाते हैं—अहिंसात्मक ‘करुणा’ की। करुणा के मंडल में वेदना, दया, सहानुभूति, दुःख आदि नाना भाव-दशाएं संकुल होकर एकाकार हो गयीं। यह सामूहिक चेतना के विच्छिन्न होने तथा आत्म-यंत्रणा के फूट पड़ने का नतीजा था। यह करुण पुकार दया, क्षमा और शांति की थी। इसमें श्रीकृष्ण की ‘व्यथा’ के वृत्त वाला भय, घृणा, संघर्ष, आदि नहीं था। बौद्धों के इतिहास में ही हम मौर्यकाल (ई० पू० ३२५-३०२) में चंद्रगुप्त के पौत्र महान् अशोक (ई० पू० २७७-२३६) के युद्धानुभव में नये हाशिये उभरते पाते

है। कर्त्तव्य-आक्रमण के एक गफलत अभियान के बाद भी अगोर आत्म-गरास्त होने हैं और युद्ध की विभीषिका और राक्षसी नृनसतना की परिस्थिति में उनमें आत्म-लक्ष्यी संवासा (मन्वेजिटिव हॉरर) तथा परधाताए का अनुभव होता है। वैदिक परिवेश में युद्ध (द्वन्द्व) और शत्रु का आनन्द (गोम रस) था; महाभारत-मन्दर्भ में युद्ध और निरर्थकता की विरक्ति थी; रामायण-प्रगंग में युद्ध और मर्त्या का आनन्द था; वीरों के परिदृश्य में युद्ध और हत्या से मृणा थी; तथा अगोर की मानना में युद्ध और पशुनाप का भय था। अतः सामाजिक हासियों पर संताप तथा हिंसा की सामूहिक एवं वैयक्तिक मार्थकता की लक्ष्य रती है—दार्शनिक एवं गौरव-वीर्यात्मक लक्ष्य। इसी अन्वेषण के अंतर्गत में मनुष्य की गौरव दृष्टि। इसी अन्वेषण में आदिम स्थितियों में दार्शनिक मनोविज्ञान तथा आध्यात्मिक मनोविज्ञान का जन्म हुआ; और इसी स्थायी नियति के अभ्यास में मानव चरित्र में 'धीरता' नाभिनाल बनी। यह एक विवेकधर्मा मनुष्य की निशानी थी, अतएव महाकाव्यों-इतिहासों एवं राजाओं की परंपरा से छनकर युधिष्ठिर जैसे उदात्त, राम जैसे प्रशांत, उदयन जैसे सलिल और भीम जैसे उद्धत चरित्रगुण वाले नरोत्तम पेश हुए। महाकाव्यों-इतिहासों तथा अगोर के अनुभवों ने मिलकर भयानक रम के स्थायी अनुभवों को भी पेश कर ही डाला। भारतीय इतिहास के ये स्थायी अनुभव ही 'मंस्कार' तथा 'यासनाएं' बने। गालिबन मानवमान की एक मनोदाशनिक कल्पना भी पूर्ण हो गयी क्योंकि उनके नश्वर शरीर में अमर आत्मा की सत्ता भी स्थापित हो गयी। इस तरह भारतीय आर्य-अनुभव में प्रायमिक वीर, रौद्र तथा वीभल की उत्साह, क्रोध एवं जुगुप्सा नामक स्थायी वृत्तियाँ; और परवर्ती इतिहास-सत्य के आलोक में उनसे उभरे प्रमनः अद्भुत, करुण और भयानक की स्मय, शोक एवं भय की स्थायी वृत्तियाँ 'छ' मूल प्रवृत्तियों वाले मनुष्य' का मनो-जन्म कराती है जिसकी सांस्कृतिक एवं वैश्वक अभिव्यंजनाएं छ' रम है।

एक अनुभव शेष रह जाता है : रति का। एक सांस्कृतिक अभिव्यंजना छूट रही है : शृंगार की। वेद से लेकर उपनिषद् (वेदांत) तक की युग-चेतना में काम और सौंदर्य के आयाम झिलमिलाते भर है। महाभारत और रामायण में भी ये छट-पटाते मात्र है। किंतु काम सोम में जुड़ा है। इतिहास-महाकाव्य के दायरों में काम एक पुरुषार्थ बन जाता है। सोम मधु और अमृत है। अतः सोम पीकर मर्त्य मनुष्य और मानवता भी अमर हो जाती है। अतः सोम का लौकिक तत्त्व काम है। सोम स्वस्तिमान् भी है। अतः सोम आनंद और सौंदर्य भी है। सोमलता ही मानव-वंश की लता है। अतः सोमसूक्तों में भारतीय सौंदर्य-तत्त्व का सूत्र गुंथा है जो चेतना और आनंद से निःसृत है; शुभ है। स्पष्ट है कि यहा शृंगार और रति की धारणा का वाछित उन्मीलन नहीं हुआ है क्योंकि यह पुरोहितों और योद्धाओं के अनुभव-मंसार की अपेक्षा लोक-जीवन और लोक-मन में जन्म लेने वाला आवेग है। यह देवों की अपेक्षा गधवों का उपहार है। वस्तुतः गंधर्व और कंदर्प एक ही शब्द हैं। आर्यवृत्त में इस आर्येतर कबोलाई देवता का अभिवेक ग्रीकवृत्त में वनदेवता डायोनीसस के समान ही क्रांतिकारी सावित हुआ। आर्येतर कबोलाई—पहाड़ों और घाटियों की—प्रजातियों ने

पजन्य, पूषण, कंदर्प देवों को शामिल किया। अतः अभिमंत्रित बाणों का स्थान अरविन्द-आम-अशोक-नीलोत्पल-नवमल्लिका के फूलों से बने बाण ने ले लिया; और यौद्धेय धनुष को कंदर्प के टूटे हुए पुष्प-धनुष ने विस्थापित कर दिया। टूटी मूठ चम्पे का फूल, नाह मौलसिरी का फूल, कोटि पाटल का फूल, मध्यदेश चमेली का फूल तथा निम्नकोटि बेल का फूल बन गयी। इस तरह कंदर्प एगियाई प्रकृति के भारतीय यौवन (वसंत) का शृंगार भी बन गया।<sup>1</sup> अतः मानवीय शोभा और प्राकृतिक शृंगार, अथवा मानवीय शृंगार और प्राकृतिक शोभा परस्पर दर्पण-दीपक-भाव में संयुक्त हो गये। भारतीय आर्यों की सौंदर्य-दृष्टि की मूलचिन्ता यही है! कंदर्प और/या गंधर्व यक्ष जाति के थे। यक्ष और यक्षिणी साधारणतः विलासी और उर्वरता-जनक देवता माने जाते हैं। अतः विलास और कामना से भरी सुंदरियां इनके पास जाकर विमुग्ध होती हैं। अतः शृंगार और शोभा, सौंदर्य और रति, शृंगार और रति अनन्य हुए। यह कठोरता में कोमलता की दिशा का एक अनिवचनीय अनुभव था। यह एकांत, गोपनीयता और समृद्धि का अनुभव होकर जब सामंतों और सम्राटों के शयन-कक्षों में पहुंचा, तब परिष्कृत होकर रसरज हो गया। सम्राट उदयन की रोमांटिक कथाओं की ललित छायाओं में भी शृंगार का कुलीनीकरण किया है। अतः ऋतुराज वसंत और रसरज शृंगार अभिजाततंत्रीय व्यवस्था के विलास हो गये। ब्राह्मण राजाओं के शृंग-काल (ई० पू० १८८-३०) में दो बार अश्वमेध-यज्ञ करने वाले पुष्पमित्र के समय तक चौड़ी कटिमेखला पहने हुए प्रायः नग्न सुंदरियों के संतान-कामिनी होकर यक्षों के पास जाने की स्वीकृति मिल जाती है। सांची और भरहुत की मूर्तियों में ऐसी ही स्त्रियां अंकित हैं और उनकी प्रमुखता है। यह 'दोहद' रति की भूमिका बना। अतः शृंगार रस की प्रतिष्ठा हुई। इसके साथ ही राज-परिवेश के उत्सवादि (मदनोत्सव, लोकरंजन) के साधनादि (विदूषक, नट) के कारण शृंगारोद्भूत सहकारी हास्य—रस भी स्वीकृत हुआ।

शृंग-काल में वैदिक धर्म ब्राह्मण धर्म (हिंदुत्व) में ढला। इसी काल में 'महाभारत' और 'रामायण' को, 'मनुस्मृति' और 'कामसूत्र' को, 'नाट्यशास्त्र' और पुराणशास्त्र को अंतिम रूप मिला। ब्राह्मण शृंग-राजाओं के इस काल में ब्राह्मण धर्म की प्रतिष्ठा हुई तथा 'अनुवंश्य' संपूर्ण एवं विविध ज्ञान-सूत्रों, शास्त्रों, स्मृतियों में संकलित कर लिया गया। वस्तुतः यह काल भारतीय ज्ञान के अन्वेषण और आश्चर्य से भरपूर है। इसे हम भी—उपनिषद्काल के पश्चात्—दूसरा भारतीय रिर्नेसां मानते हैं।

वस्तुतः शृंग-काल बौद्धों के दुःखवाद और गणराज्यवाद के विरुद्ध एक परंपराग्रही प्रतिक्रिया थी जिसके सांस्कृतिक नेता ब्राह्मण युद्धिजीवी थे। इसी-लिए 'नाट्यशास्त्र' में भी शृंगार का अभिजाततांत्रिक रूप-स्वरूप है और 'विवेक=दुःख' की यथार्थवादी लौकिक जीवन-दृष्टि के वजाय 'आत्म=आनंद' की अद्वैतवादी

१. हजारोप्रसाद द्विवेदी का सखित लेख, 'अशोक के फूल'।



आदर्श जीवन-दृष्टि की ही आधिकारिक सत्ता है। वही ढाक के तीन पात ! किंतु सूत्रकार भरत पुरोहित भी चार मूल रसों में (शृंगार के बाद) वीर, रौद्र और वीभत्स को; तथा तद्भूत रसों में (हास्य एवं अद्भुत के बाद) कर्ण और भयानक रसों को प्रतिष्ठित करते हैं। पांच रसों का यह रसघट भारतीय आर्यों का सामूहिक जातीय अनुभव है, उनका ऐतिहासिक राष्ट्रीय चरित्र है तथा मूलरूपेण वेदनाभोग (सफ़ारिग) से उपजा है। अतः यह सामाजिक एवं यथार्थवादी अनुभवकोप है। इन रसों के भी ऊपर आनंद का घनाच्छादन भरत का विचार-विवादी (पोलेमिकल) धोखा है जो विवेक एवं वेदना का इतना कृत्रिम नेतिकरण करके अंधेरा करता है। हे मुनि, तुम्हारे आनंदघन का आच्छादन तो शृंगार पर ही औचित्यसिद्ध है ! किंतु विलास और उत्सव-चक्र हमें केवल दो रस ही (शृंगार, हास्य; बाद में वात्सल्य) दे सके; जबकि संघर्ष और वेदना-चक्र ने वीर, रौद्र, कर्ण, वीभत्स, भयानक जैसे पांच नित्य अनुभव दिये जो इतिहास की स्मृति (नियति) और मनुष्य का सामूहिक अवचेतन (संस्कार) बन गये।

इस दृष्टि से ग्रीक अनुभव में लालसा (विलास एवं भोग), कर्णा और भय की तृयी प्रधान रही। उनके यथार्थवादी एवं बुद्धिवादी जीवनदर्शन में—भारतीय 'आनंद' के बजाय—'वेदना' प्रमुख रही। हम तो यही फान्तासी करते हैं कि अगर भरतमुनि शुग-युग के बजाय अशोक के समय में हुए होते तो निश्चय ही नाट्यशास्त्र में रम की धुरी 'आनंद' के बजाय 'कर्णा' (व्यथा) होती और भारतीय सौंदर्यतत्त्व चिंतन बिल्कुल ही बदला हुआ होता अर्थात् उसमें विवेकवादी-बुद्धिवादी-यथार्थवादी धारा की भी टकराहट होती। प्रत्युतः भरत में एक ओर बौद्ध संस्कृति के विरुद्ध पौराणिक प्रतिक्रिया है तो दूसरी ओर लोकधर्मिता से उठकर अभिजात संस्कृति के परिष्कार करने का उल्लास ! आश्चर्य है कि अपने युग में कपिशा, पुष्करावती, तक्षशिला, शाकल (मिनांडर का स्यालकोट) जैसी ग्रीक बस्तियों के सांस्कृतिक जीवन से भी भरत ने अपना अंतरंग भावकल्प नहीं किया !

अलबत्ता गुप्त सम्राटों के स्वर्ण-युग (ई० पू० ३२०-६०० ईस्वी) में जब सम्राट समुद्रगुप्त ने अश्वमेध यज्ञ और दिग्विजय करके परमभागवत होने की घोषणा की तब वैष्णव-बोध से 'शृंगार' ढला; अवतारों की लीला से अद्भुत तथा 'वात्सल्य' और 'शांत' की नयी भूमिकाएं मिली, तथा सौंदर्य-दृष्टि में सूक्ष्म एवं अलकरणमूलक परिष्कार हुआ। यह बाद की कहानी है। लोकलक्षी भरत के मानस में तो आनंद की विनोदमय और शुभ उपाधियां ही थी (ब्रह्म और प्रकाश के संयोजन तो बाद के हैं)।

'नाट्यशास्त्र' कुछ और ऐतिहासिक रहस्यों को अर्पित करता है। यह बौद्ध दर्शन के विरुद्ध पुराणसंप्राहक ब्राह्मण-प्रतिक्रिया है और विवेकवादियों के वेदनाभोग को भी पांच निषेधी रसों में समाहित कर डालता है। यही नहीं, यह रसवाद के विरोधी यथार्थवादियों के अलंकार-मतवाद को भी समाहित कर लेता है (सत्रहवां अध्याय)। यह तथ्य सिद्ध करता है कि अब बुद्धिवादी अपनी तर्कबुद्धि का प्रयोग भाषाप्रतिष्ठाने में भी करने लगे। किंतु लगता है कि यह प्रयोग उनकी खंडित सौंदर्य-

दृष्टि का खंडनात्मक आक्रोश है। नाट्य और काव्य के खंड-खंड के प्रभाव की पृथक्ता का सिद्धांत प्रचारित करके उनके अलंकारवादी बंधुओं ने सौंदर्य की रचना तथा कला की रचना-प्रक्रिया की तह में पैठने की कोशिश की, लेकिन सौंदर्य के प्रभाव के अन्वेषण एवं आश्चर्य से दूर-से हो गये। वे शब्द के सिद्ध सुश्रुत बन गये; न कि संपूर्ण काव्य शरीर के प्रणयी !! शायद वह ('नाट्यशास्त्र') मूलरूप में सूत्रात्मक था; फिर सूत्रों के भाष्य-खंड जुड़े; और अंत में कारिकाओं के अंतर्गत विषयों का प्रतिपादन हुआ। भरत को भी कोहल नामक आचार्य से पर्याप्त संकलित ज्ञानराशि मिली थी ('शेषं प्रस्तारतंत्रेण कोहलः कथयिष्यति')। किंतु भरत ने इसे केवल अपने ही मत एवं सिद्धांत का प्रतिपादक बना डाला (दे० अभिनव गुप्त की 'अभिनव भारती' के समारंभ की साखी)। कालिदास ने भरत को देवताओं का नाट्याचार्य बताकर उनका सबसे प्राचीन उल्लेख ('विक्रमोर्वशीयम्' २/८) किया, लेकिन उन्हें मिथकीय गोघूलि में भी रंगरंजित कर दिया। उन्होंने यह जरूर बताया कि भरत का असली लक्ष्य आठ रसों का विकास करना था। इस प्रयत्न में उन्हें अप्सराओं (अर्थात् नर्तकियों, लोक गायिकाओं, राजरमणियों, वारिविलासिनियों) ने सहायता दी। इसीलिए चौबीसवें अध्याय में स्त्रियों के स्वभावज और अयत्नज अलंकारों के उल्लेख, काम की दस अवस्थाओं और अष्टविध नायिकाओं के लक्षण, और दिव्यांगनाओं के स्वरूप एवं व्यवहारों का वर्णन है। पच्चीसवें अध्याय में वेश्याओं और दूतियों का विभाजन है; चौतीसवें अध्याय में राजाओं के अंतःपुर की स्त्रियों का वर्णन है। इसका उत्कर्ष यह हुआ कि भरत के इस शास्त्र में नाट्य और नृत्य (गीत और अभिनय) तथा संगीत की कलाओं से युक्त शक्ति-त्रिकोण बन गया। एक अंतिम रहस्य और मिलता है। सातवें अध्याय के सैतीसवें श्लोक में नाट्यप्रक्रिया में 'सिद्धि' अंतिम चरण मानी गयी है जिसका अम्मुदय प्रेक्षक-चित्त में होता है। अतः यह आस्वाद-प्रक्रिया की अंतिम अवस्था होने के कारण 'रस' से भिन्न है। किंतु भरत के बाद 'सिद्धि' की धारणा रस में ही तिरोभूत हो गयी। यह था शुगकाल के पुरोहित और रमणी-प्रशंसक भरतमुनि का क्रांतदर्शी विस्मयपूर्ण विधान !!

इसकी तुलना में अरस्तू के दार्शनिक संसार में भी 'वासदी' के अनेक रहस्य-सूत्र खुल पड़ते हैं।

प्लेटो और अरस्तू, दोनों के जमाने (ई० पू० ४२८-३२२) तक घन की ताकत और फौज की ताकत (टिमोक्रेसी) में उभार आ चुका था, तथा विवेक की ताकत अवसन्न हो रही थी। आत्म-निर्भर नगर-राज्य अब आश्रित हो चले थे। अतः ईजिप्ट, ग्रीस, एशिया, फोनीशिया, कार्थेज के व्यापारी ग्रीस पर आर्थिक सत्ता मजबूत बनाते जा रहे थे। समुद्री व्यापार ने ग्रीस में उपभोक्ता मालों की भरमार कर दी थी; विदेशियों की दौलत के प्रदर्शन और विलास ने शहरों में लोभ और घ्रष्टाचार की भूख फैला दी थी। अतः भूमिधर कुलीनतंत्र का संतुलन लड़खड़ा गया। इसीलिए प्लेटो को योद्धा-कवि के बजाय 'दार्शनिक-राजवेत्ता' की धारणा पेश करनी पड़ी; और कुलीन वर्गों के अहंकारपूर्ण तथा अनुकृति-विलासी दायरों में सिकुड़ना पड़ा।

ईसा पूर्व चौथी सदी तक अरस्तू ने साहूकार वर्ग के अदृश्य शासन को भली भाँति पहचान लिया था। अतः उन्होंने कहा कि साहूकार वर्ग का शासन सबसे ज्यादा राक्षसी है। प्लेटो के समय तक 'हेतिफक देववाणिया' प्रभावहीन हो चुकी थीं तथा (काव्यगोष्ठियों एवं राजमंत्रणाओं के काम करने वाली) 'ओलिम्पिक ग्रीष्मण' उत्सवों का पेशेवर उन्माद बन गयी थी। अतः अंतर्मुंछी भ्रष्टाचार और यहिर्मुंछी हिंसा ने प्लेटो-अरस्तू के समय में समाज को ग्योपला और भयानक बना दिया था। 'लॉ' के लेखन-काल में ही उनके सामने टायनोसियस का निरंकुश शासन हो चुका था। अतः प्लेटो कलाओं एवं मानविकी शास्त्रों को ई० पू० पाचवीं शती में प्राप्त पुराने भुवनों में अभिषेकित नहीं कर सकते। नीति और राजनीति का अधोपतन हो चुका था। सुकरात और सोफोक्लीज जैसी हस्तियों की पूति नहीं हो पा रही थी। अतः ग्रीक सांस्कृतिक संकट के जमाने में प्लेटो ने 'लालसा' को और अरस्तू ने 'करणा' (दया) को सामाजिक सामूहिकता की कसौटी पर प्रमशः अस्वीकृत और स्वीकृत किया।

अतः प्लेटो ने 'संतुलित मनुष्य' की, और अरस्तू ने 'वेदनाशील मनुष्य' की धारणाओं का अनगढ़ सामाजिक मनोविज्ञान रचा। संतुलित मनुष्य के चार गुण हैं : दर्शन के बरदानस्वरूप विवेक; स्पार्टनो के उदाहरणस्वरूप साहस; हिल्पोक्रैटिक औपधि के रेचनस्वरूप संयमन; और विवेक तथा साहस में संयोगस्वरूप न्याय। इनमें से विवेक दार्शनिकों के लिए, तथा साहस मैनिषों के लिए विशेष माना गया। यह सब कुलीन वर्गों को संबोधन है !

किंतु प्लेटो के निकट अतीत में (पांचवीं शती के पहले) सोलोन का शासन था और प्लेटो ने उसे ही आदर्श शासक का प्रारूप माना। सोलोन के बाद पाइसिस्टेटस की निरंकुशताएं चल पड़ीं। किंतु अतीत में एक नया कायारूपांतरण (मेटामर्फोसिस) होता रहा था : सामूहिक सहयोग वाला—प्रजातंत्र और नाट्यशाला और ओलिम्पस में। लेवी मम्फोर्ड के शब्दों में, "अगर प्रथाएं कानून में रूपायित हो गयीं, तो कर्मकांड और मिथक ईस्किरस एवं सोफोक्लीज की धार्मिक वासदियों में स्थानांतरित हो गये; और बृहद् ज्वार की उच्छ्वित लंपटता में ग्राम की अश्लील कामुकता ऐरिस्टोफेन्स की सुग्यान्तिकियां बन गयीं जिनमें स्वच्छ काजल में वैदाध्य, बौद्धिक आलोचना, राजनीतिक भर्त्सना मिली है।" इस सभ्यता का यह सृजनात्मक पल था। इस महालक्षण की अनुभूति 'प्रकृति एवं समाज की एकता' का महाबोध था। यही ग्रीकों का संस्कृति-मूत्र है, भरत के रससूत्र की तरह। (इस एकता का मूल 'आत्मा—आनंद' से तुलनीय है)। अतः अंतर्कुंठाओं एवं बाह्य विपत्तियों से मुक्त व्यक्तिव्य का एकत्व भी उपलब्ध हुआ। उनके विश्व-दृष्टिकोण के तीन ध्रुव-बिंदु झिलमिला उठे : तर्कयुक्ति (रीजन), माप या मानक (मेजर) और संतुलन (बैलेंस)।

पार्मेनाईडीज के अनुसार इन्द्रिय बोधों की अपेक्षा तर्कयुक्ति अधिक सच्ची है।

१. 'दि कडोशन ऑफ मैन', पृ० २१।

तर्कयुक्त ही ऐंद्रिकता, स्तब्ध अनुभूतियों और जैविक ईहाओं तथा आदतों के बंधन से आजाद करती है।

मानक या मानदंड हमें मंत्रम और गद्गदगी से मुक्त करता है। नियमों और औजारों के जरिये परिशुद्धता और ज्यामितिक सौंदर्य की उपलब्धि होती है। मानक के द्वारा ही मंदिरों, महलों, रथों, नौकाओं, कलशों, तीरों, धनुषों, भालों आदि का निर्माण होता है। मानक हर क्षेत्र में आदर्श अनुपातों को सुलझता है। अतः गणितीय व्यवस्था और जैविक व्यवस्था (समाज और प्रकृति, कला और सौंदर्य) दोनों की एकता अभिलिखित है। प्लेटो ने ज्यामितिक सौंदर्य को सौंदर्य का सर्वोच्च रूप स्वीकार किया है क्योंकि यह आदर्श अनुपातों को हल करता है। अतः संतुलन आता है जिसका प्रतिफल सुख्यवस्था (आर्डर) है।

सुख्यवस्था के प्रचारक स्टोइक (जिनो, ई० पू० ३००) थे। उन्होंने प्रकृति की निर्व्यक्तिक समदृष्टि को मानवीय समाज के लिए उचित पैटर्न माना। मानव-समाज सुख्यवस्थित सरकार पर आधारित होता है; सुख्यवस्थित सरकार प्रकृति के आद्य कानूनो पर आधारित होती है; और प्रकृति के आद्य कानून ही मानव-हृदय में पुनर्जन्म लेते हैं। प्लेटो ने इस तत्त्व का विस्तार करके कानून की स्वतंत्रता की नींव बसाया। कानून अविवेकशील पर विजय पाने का माध्यम है; कर्मक्षेत्र तथा विचारक्षेत्र में स्वतंत्रता का आधार है; और समाज का आदर्श मानक है। इस तरह ग्रीकों ने 'कानून' को 'श्रद्धा' की तरह ही अंगीकार किया। उनका वरुण देव थी अपोलो था। मानक के अपोलोनियन धर्म के मानने वाले ग्रीकों की जीवन-दृष्टि अविवेकगामी ऐतिहासिक उथल-पुथलों से धुंधली हो गयी। कुलीनों में अपराध-भावना और हताशा फैली तो गिरिजनों तथा दासजनों के विद्रोहों के क्षटक केकस, डायोनीसस, आफ्रियस नामक देवताओं के नेतृत्व में लगे। कुलीन भारतीय आर्यों को भी ऐंसे ही मंधात गंधवों (कंदर्पों), मक्षों (कुबेर), वन्य-कवीलों (रुद्र) से झेलने पड़े थे जिससे 'शृंगार' का रक्तोत्पल और 'रौद्र' का धूमकेतु प्रकट हुआ था।

सारे मानक और तर्कशील को भुलाकर ग्रीक कुलीन प्रभुओं ने दासों को पशु समझा, सुकरात को मार डाला, निरंकुश तानाशाहों का शासन स्वीकार कर लिया। अतः महान् वासदी-कवियों और प्लेटो-अरस्तू में एक प्रबल मनोमंथन हो उठता है। पाचवी शती के बाद से मनुष्य के अवचेतन में दमित आवेश-गुच्छों और दास-प्रथा वाले समाज में फँसे फौजी तथा पूंजी के उत्पीड़नों ने स्वयं ग्रीकों के तर्कशील और मानक को उलट-पुलट डाला।

यह हृदयविदारक तनाव संपूर्ण हेलेनिक संस्कृति को आर-पार बँध गया : नाटकों और महाकाव्यों को भी। अतः बहुत कुछ निकाल फेंकने की, बहुत कुछ शुद्ध करने की पुकार फँल गयी। इसी के साथ मानक-देवता विवेकी अपोलो से ताल ठोकता हुआ अविवेकी देवता मदमत्त डायोनीसस आ धमका—पतनशील कुलीनतंत्र को भीमभयानक धक्का देने !

एक नये व्यक्तित्व की चरितार्थता अरस्तू को महसूस हुई। हठधर्मी प्लेटो तो

अपोलो की उंगली पकड़े रहे लेकिन उनके शिष्य भरस्तू ने डायोनीसस के कुंठाविमोचक आदोलक असर को पहचान कर सिर नवा लिया। डायोनीसस के साथ इस तपकथित सुव्यवस्था का भंजक एक और देवता आया : नेमिसिस। नेमिसिस-तत्त्व बुलीनों के अनिवार्य अवकाश और समृद्धि, सफलता और शासन, सुरक्षा और सौजन्य को चकनाचूर करने के लिए एक नये इतिहास-दर्शन के रूप में उभरा लोक-म्यथर्ष था। डायोनीसस का आतंक तथा नेमिसिस का संत्रास ! परिणाम : भय (संत्रास एवं आतंक; भयानक एवं रोद्र) के साथ करणा की जनगामान्य संगठना। 'नेमिसिस' त्रासदी का दुर्भाग्य-देवता है जो कुलीनों के इतिहास-दर्शन पर आधारित कार्यकारण की श्रृंखला के विकासवाद को विघ्नित करके, दासजनों-किसानों-गिरिजनों की विद्रोहात्मक चेष्टाओं के द्वारा संयोग (चास) को भी इतिहास-नियामक बनाता है। अतः संस्थान-समर्थक 'त्रासदी' में त्रासविद्ध नायक के माध्यम से अपोलो-दृष्टि का संग्रम ही निरूपित हुआ है जबकि नेमिसिस के माध्यम से दलितों के विद्रोह को त्रासदी उपेक्षित रह गयी। अतः महाकाव्य की वैश्वरु कविता की अपेक्षा त्रासदी की कविता विशिष्ट और राष्ट्रीय और ऐतिहासिक हो गयी। फलतः नेमिसिस-डायोनीससवादी इतिहास-चेतना ने अपोलो की महाकाव्यात्मक मियक-चेतना को विस्थापित कर डाला। पहले के तर्कशील, मानक और संतुलन के गणितीय ऐतिहासिक नियमों के स्थान पर यथार्थता के प्रबल संधर्षों वाले तथ्य इतिहास और वर्तमान समाज का नया अन्वेषण और नया अद्भुत परिवर्तन समझाने लगे। अतः 'कानून' के स्थान पर आश्चर्य या आकस्मिक परिवर्तन (Peripeteia), मानक के स्थान पर जटिलता (Desis), संतुलन के स्थान पर निर्गति (Lusis), विवेक-व्यवस्था के स्थान पर अभिज्ञान (Anagnorisis) के द्वारा कलात्मक इतिहास लेखनशास्त्र (बार्डरिटिक हिस्टोरियोग्राफी) की शाखा का विकास हुआ। इसके मूल में अकेले मनुष्य का श्राव-विद्ध बोध (Hamartia) था अर्थात् ईश्वर के हाथों में अथवा स्वयं मनुष्य की तापनी कण्टसहिष्णुता से अतिमानवीय एवं विराट् वेदना-भोग ! निष्कर्ष रूप में, मानव-संस्कार (Physis) में नवोदित ऐतिहासिक आवश्यकता एक अंधी तथा अतिमानवीय शक्ति होकर 'नेमिसिस' के रूप में प्रतीकायित हुई। ग्रीक समाज की ऐहिक त्रासदी यह रही कि यह नयी ऐतिहासिक आवश्यकता दुर्भाग्य (नेमिसिस) से तो संबद्ध हो गयी किंतु स्वतंत्रता से विच्छिन्न ! भारतीय आर्यों ने अपने आध्यात्मिक इतिहास-दर्शन का विश्वदृष्टिकोण 'पारलौकिक मोक्ष' रखा। उनके इतिहासवाद का स्वरूप कर्मचक्र और नियतिचक्र द्वारा मंचालित हुआ; तथा धर्म के कानून द्वारा अनुष्ठानित होने के कारण अंततः 'सौभाग्यफलेपु' हुआ। इसके कलात्मक स्वरूप की संरचना भरत ने की।

त्रासदी के विदारक देवता के रूप में प्रतिष्ठित होने के पहले नेमिसिस भी एक वनस्थली-देवता था। 'डायोनीसियाका' की एक मिथक में कुंवारीयों को फंसाते वाली आर्तेमिस अपनी सखी-दूती आउरा के शरीर की स्त्रंणता तथा कुर्चों की गुह मासलता की निंदा करते हुए कहती है कि एक सच्ची कुंवारी को किशोर-जैसा—

कठोर छाती और पीरूप्य शरीर-गठन वाला—होना चाहिए। आउरा भी उलट कर आर्तेमिस को अपमानित करती है। अतः आर्तेमिस नेमेसिस से बदला लेने का अनुरोध करती है। आर्तेमिस के प्रति सहानुभूतिशील नेमेसिस कामदेवता ईरोस के साथ पङ्क्यन्त रचाकर आउरा का कौमार्य-भग करने का जाल बिछाता है (त्रासदी में भी नेमेसिस उलट-पुलट देने वाले कर्मजाल का बुनकर है)। वह डायोनीसस के मन में आउरा के प्रति लोलुप लालसा धधकाकर उसे उन्मत्त बना देता है। एक छल द्वारा आउरा को भी शराव पिलाकर उन्मादिनी बना दिया जाता है, और जब वह सोती है तब विश्वासघात करके डायोनीसस उसके साथ बलात्कार करता है। यह मिथिहास नेमेसिस के गुप्त एवं रहस्यात्मक हाथों को उद्घाटित करने के साथ यह भी स्पष्ट करता है कि तत्कालीन सौंदर्यबोधोद्घात्मक रूढ़ियों का रूपायन रति-शय्या न करके व्यायामशाला करती थी। सेक्स की यह द्वयता भी संतुलन की तलाश करती है। अतः बलिष्ठ मासपेशियों और शारीरिक लालित्य से युक्त नर तथा नारी, दोनों की देह के एक सौंदर्यबोधोद्घात्मक संतुलन का मानक बना : शक्ति और सौंदर्य का संतुलन ! ... तो, त्रासदी में आकर आउरा कुलीन ग्रीक संस्कृति बन जाती है, तथा नेमेसिस इतिहास में वर्गसंघर्ष का अचीन्हा अंतविरोध ! डायोनीसस के करतब का प्रभाव चमत्कारी था, तो नेमेसिस के कर्मजाल का असर जटिल एवं निर्गन्तिक। त्रासदी के कथातंत्र (प्लॉट) में इन दोनों के प्रतीकधर्मों ने जमकर ताने-वाने बुने हैं। इसके अलावा त्रासदी के परिपार्श्व में सौंदर्यतात्त्विक सिद्धांतों की भूमिका ग्रीक समलैंगिक रति की नैतिकता पर निवेदित हुई है (भारतीय आयों में स्वस्थ विलिगकामी नैतिकता थी)। अतः त्रासदी में ही हम डायोनीसस के आगमन के साथ ही नारी की विमुक्ति की सूचना भी पाते हैं। वह दासी और गृहिणी पद से आगे चली आती है—क्लाइटेम्नेस्ट्रा, इलेक्ट्रा के माध्यम से। अतः त्रासदी के अंतर्गत ग्रीक समाज में नारियों की दुविधा को भी वाणी मिली है। विशेष रूप से यूरिपिडीज ने युवा किशोरी नायिकाओं (आल्केस्तिस्, पोलिजेना और ईफिजीनेइया) के मन में युद्ध और शक्ति के कपटी कूट-खेलों से घृणा और उदासीनता दर्शाई है; उनकी क्रूरता और अहम्मन्यता का पर्दाफाश कराया है; और उन्हें प्रबल आत्मगौरव के साथ बलिदानी बनाया है। एयेंस के प्रजातंत्र के भंग होने पर नारियाँ पुरुष की दासता से विमुक्त होने लगती हैं (ऐरिस्टोफेन्स के नाटक 'लाइसिस्ट्रेटा' में वे मृत्यु तथा विध्वंस के खिलाफ विद्रोह करती हैं)। पुरुषों की दुनिया में भी त्रासद दुविधा जन्म लेती है और उसका निराकरण कैथ्यासिस—निष्कासन एवं पावन क्रिया—द्वारा होता है। अतः हम नाटकों को ई० पू० पाचवीं सदी के ग्रीक समाज के गहरे अंतविरोधों, गत्यावरोधों और महत्वाकांक्षाओं के कला-दर्पण के रूप में पाते हैं।

दर्पण इसलिए कि उनमें 'अनुकरण' तथा 'अनुभावन', अर्थात् 'अनुकृति' (Mimesis) है। 'माइमेसिस' का तात्पर्य प्रकृति के अनुकरण की अपेक्षा प्रकृति से समस्पर्धा (एमुलेशन) भी है अर्थात् अनुकृति की प्रक्रिया में परस्पर विरुद्ध शक्तियों का द्वंद्वोद्घात्मक संतुलन और, सामंजस्य है। इसीलिए ऐसी अनुकृति में अन्वेषण

(anagnorisis) एवं आश्चर्य (peripeteia) की अवस्थाएं मिलती हैं। यह ध्या-  
वहारिक अनुकरण है। अतः यह मृजनात्मक है। आद्य युग के बोध के कारण त्रासदी  
के अनुकरणमूलक मानवीय कार्य में भाग्य भी सहकर्मी होकर घमत्कार उत्पन्न  
करता है। (यही अवस्था भारतीय आर्यों के नाट्य में अभिनय के अनुकरण में  
मिलती है; किंतु परवर्ती शेक्सपियर के नाटकों में भाग्य के बजाय व्यक्ति-वैचित्र्य  
या व्यक्ति का चरित्र सहकर्मी होता है जिससे—घमत्कार के बजाय—रहस्य व्युत्पन्न  
होता है)।

इतिहास-प्रक्रिया की यथासंभव मृजनात्मक अनुकृति के रूप में त्रासदी में—  
कथातंत्र के माध्यम से—कार्यव्यापार (एक्शन) का ढांचा बनता है। कार्य (कार्य-  
व्यापार का संक्षेप) का एक संपूर्ण सत्त्व (ए कम्प्लीट एन्टिटी) में रूपायन होता है  
जिसकी विशिष्ट कालावधि होती है। कालावधि सूर्य की एकल परिभ्रमा होती है।  
ग्रीको के लिए परिपूर्ण गति चक्रात्मक (सर्कुलर) है क्योंकि इसका प्रत्यागमन वहीं  
हो जाता है। इतिहास-गति के अनंत चक्रों तथा एक चिरंतन प्रत्यागमन की धारणा  
ही ग्रीक मानस में प्रगति की धारणा है; और यह भारतीय आर्यों के स्वस्तिक मंडल  
—कर्मचक्र—के समतुल्य है। अतः नाटकीय कार्य में काल की नाट्यकता की धारणा  
ही पेश हुई है। बाद में, अरस्तू के बिना किसी संदर्भ के, कर्म तथा स्थल के ऐक्य की  
धारणाएं भी गढ़ ली गयी जो ग्रीक-चेतना के अनुकूल नहीं थी।

एक संपूर्ण कार्य का मतलब इतिहास में उस अनिवार्यता के सिद्धांत की  
स्वीकृति है जो अधूरी नहीं रहती अर्थात् जो कार्य के आरंभ (arché) को मध्य  
(meson) से, मध्य को अंत (teleutē) से जोड़ती है; यह अनिवार्यता व्यक्ति की  
'स्वतंत्र इच्छा' (फ्री विल) से ज्यादा महत्त्वपूर्ण है। आवश्यकता कथातंत्र और कार्य-  
व्यापार के सत्त्व में स्थित है। अतः प्रदत्त दशाओं में आवश्यकता को अनिवार्यतः  
घटना ही चाहिए। अतः आवश्यकता कुछ संघटनाओं और प्रमेयों को संयोग (घांस)  
के धरे से बाहर निकाल लाती है। अतः आवश्यकता और संयोग द्वंद्वात्मक विरुद्ध हैं  
जिनका सामंजस्य होता है। जब यादृच्छिक घटनाओं का बड़े पैमाने पर अध्ययन-  
अनुशीलन किया जाता है तो कुछ प्रदत्त अवस्थाओं में उस समूह में से कुछ घटनाओं  
की बारंबार आवृत्ति होती है। कुछ घटनाएं संभाव्यताएं (प्रोबेबिलिटीज) हैं क्योंकि  
उनमें से कोई एकानेक घट सकती हैं यद्यपि उनको निश्चित तथा क्रमिक ढंग से नहीं  
बताया जा सकता। इस तरह त्रासविद्ध नायक स्वतंत्र नहीं है अर्थात् कार्य में 'स्वतंत्रता'  
और 'आवश्यकता' की मैत्री नहीं है। अगर वह अपनी वेदना का वास्तविक कारण  
या वस्तु का मूल जान जाये तब वह स्वतंत्र है। लेकिन उसके कार्य में अनिवार्यता  
तो है किंतु कारण-ज्ञान नहीं। फलतः त्रासदी कार्य में आवश्यकता और नेमेसिस की  
ऐक्यता कायम हुई। अतः त्रासविद्ध नायक का चुनाव (च्वाइस) भी भूल या त्रुटि से  
भरा होने के कारण—आवश्यकता के अंतर्मुखी अनुमान के कारण—अधूरा तथा  
असफल होता है। अतः त्रासविद्ध नायक विश्व की सामान्य अवस्था के ज्ञान से चूक  
जाता है। इस तरह त्रासदी एक नैतिक द्वंद्व को उभारती है : नायक का संतुल्य तो

सही है, लेकिन उसके कार्य गलत हैं। इस तरह वह बाहरी शर्म और अंदरूनी अपराध के अंतर्द्वंद्व में उलझता है। उसके अंतराल से ही दायित्व का बोध उभर कर नायक को धीर-गंभीर बना देता है। अतः त्रासपूर्ण-स्थिति में भय और कष्ट, फूहड़ता और क्रांति में से किसी की भी संभाव्यता हो सकती है लेकिन त्रासपूर्ण समाधान में क्रांति का निषेध हो जाता है। लगता है समाधान शांति में विश्रान्त होता है : प्रतिशोध लेने या कर्तव्य कर लेने के बाद। अतः सही नायक और गलत कर्म, अकेला कुलीन और रहस्यमय दुर्भाग्य मिलकर नायक का विनाश कर देते हैं। इस तरह त्रासपूर्ण कार्य-व्यापार आवश्यकता एवं संभाव्यता की विरुद्ध शक्तियों का सामंजस्य करके प्रकृति और मनुष्य-प्रकृति की अनुकृति करता है। संपूर्ण त्रासपूर्ण कार्य-व्यापार में जो नाटकीय आकृतिवंध (कथातंत्र) बनता है वह भी 'आश्चर्य' (पेरीपिटेइया) तथा 'अन्वेषण' (एनाग्नोरीसिस) के तत्वों से अनुस्यूत होता है अर्थात् जो विवेकशील मानक के अपोलोनियन सिद्धांत का अतिक्रमण करता है। नाटकीय 'आश्चर्य' अर्थात् नयी एवं अनजान अंतर्विरोधी स्थितियाँ—कुलीनों के वर्गीय दृष्टिकोण के अनुसार—कुलीनों को सौभाग्य से दुर्भाग्य की ओर (metabasis) तथा घटना की निर्गति (Iusis) की ओर ही ले जाती है। वस्तुतः आश्चर्य ऐसी घटना है जो (आवश्यकता एवं संभाव्यता के द्वारा) पूर्वान्नासित हो जाती है लेकिन प्रेक्षकों के लिए अप्रत्याशित ही रहती है। इसीलिए प्रेक्षक 'अन्वेषण' करते हैं। मुख्य अन्वेषण तो अभागे नायक के सही होने का है। अतएव आश्चर्य चमत्कार (वंडर) का प्रेरक तथा चमत्कार-प्रेम है। चमत्कार-प्रेरक एवं चमत्कार-प्रेम दोनों होने के नाते आश्चर्य विवेक-प्रेम (मेटाफिजिक्स) भी है; किंवा काव्यात्मक रमणीयता तथा दार्शनिक जिज्ञासा का भी आधार है।

फलतः उपर्युक्त तत्त्व परिणामी कार्य-व्यापार का उत्कर्ष करते हैं।

लेकिन ग्रीक त्रासदी में प्रेक्षक की स्वतंत्र चेतना का उद्बोधन नहीं होता; प्रेक्षकवृंद को संतुष्टि मिलती है जब वे अन्वेषण करते हैं कि नायक सही है। ग्रीक अनुभव में त्रासदी भाग्य से संबद्ध होने के कारण कथातंत्र (=समाज व्यवस्था का लघुरूप) की व्यवस्था को भंग एवं भंग नहीं कर पाती; अगर यह क्रांति से संबद्ध होती तो चुनाव तथा आवश्यकता के मंडल दूसरे ही हो जाते। अतः प्रेक्षकवृंद एक स्थापित समाज-व्यवस्था में वेदनाभोग की कष्टता तथा मृत्यु के भय का ही अनुभव कर पाते हैं। उन्हें इस व्यवस्था को परिवर्तित तथा चक्रनाचूर करने के इन्कलाबी अनुभव का शुक्ल पक्ष नहीं अनुभूत होता। उस पक्ष से वेदनाभोग एक आह्लाद है, तथा मृत्यु एक शहादत। यह बोध ईस्किलस के प्रोमेथिउस नायक में कौंध कर बुझ जाता है।

अरस्तू की गणितीय तथा इतिहासदार्शनिक रंगनाटक की निर्मित की तुलना में भरत ने 'नाट्य' की संरचना (स्ट्रक्चर) को रूपकों के उपमाधर्मों पर भी आधारित किया है।

पहले नाम, कथानुसार, मूल परवान चक्रमा इत्ते-हस्तने-दो, एक गुणवर्त, पहले तथा गणित-व्यवस्था (टोटल आर्टीफेस्ट-हके रूप में स्वीकार करके हुए



पाठ्य (ऋग्वेद), गीत (सामवेद), अभिनय (यजुर्वेद) तथा रस (अथर्ववेद) का संयुक्त स्वरूप माना। इसी तरह वे किसी विशिष्ट दर्शन में भी दीक्षित नहीं लगते। एक ब्राह्मण पुरोहित की तरह वे यज्ञ और सभा दोनों की दृष्टियों का संयोग करते हैं। उन्होंने रस को लौकिक या अलौकिक बताने से भी इंकार किया है; उनके लिए तो रस अनुभूति के बजाय पदार्थ है जिसका आश्रय रंगमंच तथा स्थिति नाटक है। अतः भाव संबंधी भी उनकी धारणा अस्पष्ट है; और वे मूलपात्र या पात्र के बजाय नट के केंद्र में आवद्ध रहे हैं। उन्होंने काव्य (दृश्य) और काव्य (श्रव्य) के बीच भी कम अंतर किये। अतः उनके रूपक-चक्र में रस निष्पत्ति रंगमंच पर होती है और उन्होंने रंगमंच को समाज-रूप तथा वेदी-रूप लिया है। अतः निष्पत्ति-क्रिया में भी प्रेक्षक (या पात्र) के बजाय पुनश्च नट ही घुरी बनता है।

'प्रकृति की अनुकृति' के अरस्तूवादी सिद्धांत की तरह भरत का 'अवस्थानुकृति' का सिद्धांत है। अनुकरण किसी प्रत्यक्ष या अस्तित्वमान का होता है; यह अनुकरण वर्तमान में साक्षात्कार से अथवा स्मृति से होता है। लेकिन दैविक तथा ऐतिहासिक मूलपात्रों को नाटककार अथवा नट अथवा प्रेक्षक, इन तीनों में से किसी ने नहीं देखा। इसलिए अनुकरण पात्र के बजाय पात्र की अवस्था का होता है; प्रत्युत अवस्था के अनुकरण में उस अवस्था का 'पुनः सृजन' होता है। इस तरह 'अनुकरण=पुनःकरण' का समीकरण बनता है।

इसी के साथ अवस्था का तात्पर्य 'भाव' हो गया है ('भावानुकीर्तनं नाट्यम्')। अतएव 'अवस्थानुकरण' का अर्थ मूलपात्र के भाव का नट द्वारा पुनःसृजन। और; भाव का अनुकरण चतुर्विध अभिनय (आंगिक, सात्त्विक, वाचिक और आहार्य) द्वारा होता है। अतः मूल बात अभिनय-कौशल है। यह बात भी खुलती है कि भाव-संप्रेषण भाषा, भूषा, मुद्रा और मन के संयोग का प्रभाव है। इस तरह भाव-विव एक चतुरंग संयोग है। नाट्य में भाव-विव अभिनय की प्रक्रिया है।

ऐसे अभिनय का प्रभाव रस है। रसत्व का अनुभव भी एक दूजे में चतुरंग संयोग है : विभाव, अनुभाव, सचारी और स्थायी का। यह संयोग प्रेरक-कारण-कार्य-फल के न्याय का एकतान भावव्यापार है।

मूलरूपेण 'भाव' के ही विभिन्न रूप-प्रतिरूप-स्वरूप अनुभाव, संचारी और स्थायी तथा रस हैं, विभिन्न दशाओं में। अंतिम उच्चतर गुणात्मक परिवर्तन रस है। 'रस' भाव-विव द्वारा प्रत्यक्षीकृत होता है तथा भाव-व्यापार द्वारा प्रतीयमान। अतः रस अभिनय और गीत (नृत्य), तथा अभिनय और पाठ (नूत) के द्वारा नाट्य को घिला देता है।

भारतीय 'नाट्य'-सरचना में भी केंद्रीय घुरी कार्य (कार्यव्यापार) है। भारतीय कर्मसिद्धांत के अमर के और इतिहास में धर्म विजय एवं अधर्मनाश के गिद्धांत के, जीवन में संत द्वारा शुभ कर्म के विधान के कारण भरत के युग में समस्त कार्य निश्चित होता था। सत और सद्वंशीय नायक के शुभ कर्मों के कारण निश्चित ही कर्मप्राप्ति होती है; अनिवायंत. असफलता कभी नहीं मिलती। इसके अलावा

चतुर्धर नायक का समस्त व्यापार सौहार्दपूर्ण होता है : अर्थ के, या काम के, या धर्म के लिए। इसलिए नायक गलत चुनाव नहीं करता; गलत कार्य नहीं करता, गलत संस्कार नहीं रखता। अतः इस कार्य-व्यापार में न अविवेक है, न रहस्य, न फूहड़ता, न असफलता, न पराजय और न ही वेदनाभोग ! अतः असफलता और वेदनाभोग (सक्रिय) की बात ही असंभव है। कार्य-व्यापार के अंत में लौकिक, विवेकपूर्ण, बुद्धिवादी तथा यथार्थवादी अवस्थाओं के अनुसार यथावत फल मिलता नहीं; बल्कि फल प्राप्त कराया जाता है। इस तरह भारतीय आर्यों की ऐतिहासिक चेतना आदर्श-वादी-आनंदवादी-सौभाग्यवादी रही है। ऐसे सरचना-बद्ध में दूसरी अनिवार्यता यह भी है कि कार्यावस्थाओं की पांच संख्याओं में चाहे जितनी भी चुनी जायें, तथापि सभी रूपक-प्रकारों में आरंभ तथा फलागम का होना आवश्यक है, तथा उनके क्रम में कोई भी व्युत्क्रम न होना भी आवश्यक है। अतः कर्मचक्र की तरह नाट्य-कर्मचक्र भी आरंभ से फलागम के अधिकार तक पूरा घूमता है और प्रयत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति के बिंदुओं को समाहित करता है। प्राप्त्याशा की अवस्था में मानो भरत ने विवेक-वादी आर्यों के भी संशय, कष्ट, क्षोभ, निराशा, भय, रोमांच आदि की द्वंद्व-दशाओं का समावेश कर लिया है।

पंचकार्यावस्थाओं में फल (अधिकार) ही उत्कर्ष है। किंतु फलहेतु के लिए पांच अर्थ-प्रकृतियाँ और कार्यखंडों में सातत्य के लिए पांच संधियाँ भी अन्वित हुईं। संधियों (बीज-विंदु-पताका-प्रकरी-कार्य) में आधिकारिक अर्थात् फलप्राप्ति वाली अर्थात् नायक वाली कथावस्तु से जुड़ने वाली संधियाँ तो बीज, विंदु तथा कार्य (धनंजय ने कार्य को फल कहा है) हैं। इनमें से बीज, विंदु, प्रकरी (=पुष्प-स्तवक) और कार्य (फल) वनस्पतिशास्त्र के पारिभाषिक हैं और रूपकात्मक ढंग से प्रयुक्त हुए हैं। इनमें से बीज तो सभी का मूल है, तथा विंदु फलयोग का प्रधान उपाय होने के कारण तैलविंदु की तरह सारे कार्यव्यापार पर फैल जाता है। 'पताका' और 'प्रकरी' (=सहायता नामक अर्थ भी है) के औपम्य-क्षेत्र रथ और सारथी हैं।

पंच संधियाँ भी निश्चित हैं। अर्थ-प्रकृतियाँ तो घट सकती हैं, बढ़ सकती हैं, पुनरावृत्त हो सकती हैं (पताका एवं प्रकरी), लेकिन संधियाँ और कार्यावस्थाएँ पांच से अधिक तथा क्रम से विच्छिन्न नहीं हो सकती। आरंभ और फलागम की कार्यावस्थाओं की तरह तथा बीज और विंदु की अर्थ-प्रकृतियों की तरह पहली मुख और अंतिम निर्वहण संधि सुव्यवस्था की आवश्यकता है। गर्भ-संधि संभाव्यता (पासि-बिल्टी) की, और विमर्श-संधि विवेकवादी तर्कों की अर्थात् यथार्थ से बंधनभंगक संपर्प की सूचिकाएँ हैं। वस्तुतः संधियाँ कथाखंडों की भावदशाओं अथवा कार्यावस्थाओं के अंतराल में विविधविपुल अनुभव-संसारों को उद्दीप्त करती हैं। अतः ये सौंदर्य-तत्त्व के चमत्कारों की—रमणीयता की—निष्पत्ति करती हैं। अतः यदि कार्य-व्यापार की अवस्थाएँ अभिनयधर्मी रसानुभव को परिपक्व करती हैं तो पंचसंधियाँ आकृति संबंधी रमणीय रूप को प्रतिनिवेदित करती हैं। इस तरह से रससूत्र के कई भाव्यभाग हो सकते हैं : (१) नट के अंतर्लोक से सलग्न विभावानुभावसंचारी का

सयोग; (२) रंगशाला के पर्यावरण में अन्वित अभिनय, नृत्य और संगीत के द्वारा 'नाट्य'-संश्लेष की प्रतीति; (३) संरचनातंत्र के अंतर्गत पंच अवस्थाओं-प्रकृतियों की प्रणाली द्वारा सयुक्त होती हुई प्रक्रिया; और (४) प्रेक्षक के चमत्कृत मन में भाव-विषय एवं भाव-व्यापार का अंतःस्पर्धित पुनःकरण !

शुभ-सामयिक भरत के समय में समाज-गठन, और सामाजिक संबंधों में मर्यादा एवं प्रतिष्ठा का अनुमान पात्र-रचना से भी लगता है। मनुष्य की सामाजिक प्रतिष्ठा का आधार धर्म (वर्ण), और वैयक्तिक प्रकृति का भेद काम था। ग्रीक मानवीय आदर्श 'सतुलित मनुष्य' का और भारतीय आदर्श 'धीर पुरुष' का रहा। ग्रीक मानव गुणों में दर्शन, साहस, समयन, न्याय का चतुष्टय था और भरत की पुरुष की धारणा 'धृति' की धर्मधुरी में चार प्रकृतियों—उदात्त और शांत, ललित और उद्धत—की परिक्रमा में पेश हुई, अर्थात् कुलीनों के चार प्रकार के व्यवहार समाज-स्वीकृत थे। पहले दो स्वभाव विवेकवादियों के, तथा बाद के दो आनदवादियों के—अथ विलासी राजतरुण वर्ग तथा अवकाशभोगी नागरिक—लगते हैं। यह भी स्पष्ट है कि उस समाज में अधिकारी वर्ग राजा का था। अतः उसमें चारों प्रकृतियां या स्वभाव अंगीकृत मान लिये गये। किंतु उदात्त स्वभाव सेनापति और मंत्री का, शांत स्वभाव ब्राह्मण और वैश्य का माना गया। ब्राह्मण शांत और उदात्त दोनों हुआ, मंत्री तथा पुरोहित होने के नाते। लेकिन जब वह ज्ञान के बजाय भोग की ओर मुड़ा तो विदूषक हो गया : पेटू-भोंदू ब्राह्मण और मसखरा ब्राह्मण ! इसी तरह जब राजा का नकटा या भडौआ निकाला गया तो वह सिपहमालार साले-वहादुर के रूप में, शक्ति-पद-ऐश्वर्य के दुरुपयोगकर्ता के रूप में, शकार बना। स्पष्ट है कि ब्राह्मण-सम्राटों के शासन काल में विद्रोह, असतोष, प्रतिरोध आदि नामुमकिन से थे। सो, ऐसे पात्र देवता या दानव बना दिये गये—उद्धत स्वभाव वाले। सामाजिक स्टेटस के इस मानदंड में ललित स्वभाव वाले ऐश्वर्यभोगी कुलीनों की अतःपुर और सहेट एवं पांयशाला की कैलिरहस्यो और लम्पट गोपनीयताओं वाली जिदगी भी होती थी जो कर्प देवता का लीला-लोक थी। भोग में उन्मत्त इस वनदेवता के पर्व के तद्रूप ही कामकला की दृष्टि से पुरप वृषभ, मशक, घर, मृग आदि से उपमित हुए हैं। अतः 'धीरललित' नायक दक्षिण, शठ और घृष्ट भी हुआ। पूर्णरूपेण इस समाज-व्यवस्था में शूद्र निर्वासित तथा बहिष्कृत था; कारीगर वंश्य विट के रूप में स्वीकृत हो रहा था।

दम संयोजन में—पुरपों की 'धीरता' (कुलीनता) की तरह—नारियों को धर्म (वर्ण) की धुरी पर नहीं आना गया। उनका आधार एकल 'काम' हुआ। उनकी कामधुरी 'अलंकार' बनी जो यौवन, रूप, गुण के वर्धक हैं। नारी के अलंकार काम अभिनय और कला के प्रकाशक बने : अंगज, स्वभावज और अयत्नज अलंकार। इस अलंकार का धर्म शोभा है; जो आभूषणों से अतिशय होकर 'सौंदर्य' बना। और इन दोनों का संयोग 'शृंगार' बन गया : नारी अंग-शोभा (नखशिख), और नारी अंग के शृंगार (वस्त्राभूषण) ! (परवर्ती मार्मंत युग में इगका रूपांतरण कुंतल की 'विन्दिति' तथा रय्यक के 'चारुत्व' के प्रत्ययों में हुआ जो वामन की 'सौंदर्य'-

धारणा के उन्मेष माने जायेंगे ।) 'शृंगार' और अकेले गुप्त केलिसंघर्षों पर आश्रित नारी के चरित्र-स्वभाव नहीं विकसित हुए; बल्कि आठ कामदशाओं की कंदर्पधर्मा चोर झांकी दी गयी (स्वाधीनपतिका, वासकसज्जा, विरहोत्कंठिता, खंडिता, कलहांतरिता, विप्रलब्धा, प्रोषितपतिका और अभिसारिका) । मनोवैज्ञानिक रतिभूष का सबूत मुग्धा नायिका के प्रति लालसा तथा सहेट में परकीया युवतियों के साथ काम-दशाओं का भोग है । वस्तुतः अंतःपुर की रमणिया, रंगशालाओं की नृत्यांगनाएं, वारविलासिनियां और दिव्यांगनाएं ही नारी-जगत् की संस्कृति-मापक हुईं । स्पष्ट है कि मुनि भरत ने भी वात्स्यायन के 'कामसूत्र' की यौन शिक्षा के खुलेपन में रसिक और कामुक पद्यों का अंकुठ और स्वाभाविक समावेश सहृदय-रूप में किया है जो बौद्धों के भिक्षुकत्व और योगियों के तप की असामाजिकता से बाहर आकर पुनश्च अंतःपुर-शय्याओं एवं केलिरहस्यों में तल्लीन हो जाते हैं । ऐसे ही राजपरिवेश में आदिम जातियों का कंदर्प-देवता अपनी स्वच्छंदता और स्वच्छता से वंचित होकर 'शृंगार रस' (या रसरज) में अमूर्तीकृत हो जाता है । ऐसे ही परिवेश में भरत भी लोकधर्मों-से विमुख-से होकर विख्यात राजा के चरित्रानुकर्ता नाटक तथा उसकी अंतःपुर की नारी-गोष्ठी को दिखाने वाली नाटिका और 'ईहामृग'; ब्राह्मणों एवं विदों की अधोगति पर चुभीला-चुटीला नश्वर लगाने वाले प्रहसन आदि वर्गीकृत करते हैं । भाण जैसे लोकानुरंजक रूपक; और समवकार, डिम, 'तोटक' जैसे अनुष्ठानीद्भूत रूपक—दोनों ही विलुप्त होते चले गये । किंतु अवमेध-कर्ता शुंग (पुष्यमित्र) ब्राह्मण सम्राटों ने यज्ञ और अनुष्ठानों का वातावरण जरूर पैदा किया होगा । इसी-लिए आनुष्ठानिक रूपकों की बीसवें अध्याय में चर्चा-चर्चा हुई है । भरत के समय तक यह मानवीय नृतात्त्विक सत्य आलोकित हो उठा था कि उन प्राचीन (आदिम नहीं) युगों में नारी को उन्मुक्त करने वाला अधिशासन-देवता मदन ही है । वेकस-डायोनीसस ने भी ग्रीक नारियों को विमुक्त किया था । लेकिन भरत के समय तक शायद स्वयं राजा ही मदनस्वरूप बन चुके थे ।

हम यह स्पष्ट देखते हैं कि कुछ नाट्यरूपों (नाट्यवेद) के दैवी उद्गम उन्हें आर्कटाइपल प्रारूप सिद्ध करते हैं । "अभ्यास के रूप में ब्रह्मा 'अमृतमंथन' नामक समवकार लिखते हैं जिसके अभिनय का आदेश कराने के लिए भरत को अधिकार दिया जाता है; शिव अपने कृतित्व से 'त्रिपुरदाह' द्वारा डिम नाट्य का प्रकार जोड़ते हैं, अीक विष्णु वाचिक शैली 'भारती वृत्ति' की सर्जना करते हुए प्रतीत होते हैं, जो ऋग्वेद से ग्रहीत हुई है (ना० शा० xxii, २-११, २२-२४) ।... अगला आर्कटाइप प्रहसन है जो भरतपुत्रों द्वारा अभिनीत हुआ । (ना० शा० xxxvi, ३३) जो ऋषियों के उपहास के रूप में है । इसकी वजह से भरतपुत्रों को ऋषियों का शाप मिलता है ।" इसके अलावा मानवशास्त्र तथा मिथकशास्त्र यह भी संकेत करता है कि गंधर्व और अप्सराएं वस्तुतः लैंगिक एवं कामुक दैवप्रारूप हैं और नाट्योद्गम की परंपरा को

उद्घाटित करती है। इसीलिए नाट्य में अप्साराओं और मानवों के मिलने से 'रूपक' का विधान है।

अतः हम यह भी स्पष्ट देखते हैं कि एक ओर शापित भरतमुनि (अभिनेता) तथा दूसरी ओर चतुर्धर नायक (आभिजात्य)—इन दो ध्रुवोंकी मान्यताओं में प्रच्छन्न होकर प्राचीन वयं-संपर्प सुगुणुगाया है। जाहिर है कि 'महाभारत' के परे 'नाट्य' में अभिप्रेक्षित चतुर्धरस्य की धारणा ने रूपक को एक कलाभिमयादी एवं कुलीनतंत्रवादी चरण में प्रतिष्ठित कर दिया। मानो प्लेटो की तरह भरत और उनका युग भी त्रासदीय को नैतिक चतरा मानता था। अतः वेचारे भरतमुनि के विरम-दृष्टिकोण की धुरियां चतुर्धरस्य एवं सौभाग्यफल ही बन गयीं। यही उनकी ऐतिहासिक परिसीमा थी।

भरत उस राष्ट्रीय सधि-चेतना के दर्पण हैं जो मनेः-मनेः, मिश्रित ढंग से, लोकानुरंजक जीवन से राजानुरंजक कौशल एवं अलंकृति में मंथर-मंथर संभ्रमित हो रही थी। अतः 'नाट्यशास्त्र' के मूल तो वैदिक ऋक् की तरह तेजस्वी हैं किन्तु कारिकाएं राजबिलासों की चमक-दमक से मांसलतानुरंजित। इसीलिए आदर्शोन्मुख भरत भी नहुपपतन की आधी-अधूरी संवेदना से चोके ! अपने नाट्यशरीर-निष्पन्न में वे आत्मा की शंशट में नहीं फसे और जनेऊ उठाये हुए बच निकले।

फिर भी, भरतमुनि में कितना रगारंग आदर्श है ! कितना विराट् कौटुंबिक मानवतावाद है !! लेकिन ऐसा आदर्श और ऐसा मानवतावाद कितना घाली, कितना खोखला, कितना बंजर, कितना निष्फल गायित हुआ ! उनका यह मांसकृतिक पडाना लगभग एक हजार वर्ष तक अनप्रयुक्त और अनुपयोगी, निष्फल और निरर्थक पड़ा रहा। अंततोगत्वा इसका उद्धार भट्टलोल्लट (ई० पू० नवीं शती का आरंभ) के आविर्भाव से हो सका। भरत ने भी अपने समाज के अधिशासक वर्ग के अनुसार संस्कृति का चरित तो निर्धारित कर दिया लेकिन समाज के अंतर्विरोधी को नहीं छाप सके। लोकचित्त (ग्रामीण महादेश) से विच्छिन्नता, सर्वहारा शूद्रों का बहिष्कार, सभ्राटों की कामुकता, और ऐश्वर्य से मानवीय श्रम की अवहेलना—आदि ने उनके 'नाट्यशास्त्र' को अधिकांशतः वर्गीय संस्कृति का भी नायाब तोहफा बना दिया।

### श्रीपथि-मनोविज्ञान और सौंदर्यबोध का दर्शन

सौंदर्योपभोग की प्रकृति के मूलाधार क्या हैं ? उनका बिक्रित्साशास्त्रीय मनोविज्ञान और दर्शनाध्यात्मिक मनोविज्ञान क्या निदान और उपचार देते हैं ? ग्रीक आर्यों तथा भारतीय आर्यों के सौंदर्यतत्त्व का आरंभिक विश्लेषण क्या है ?

कार्ल मार्क्स (१८१८-१८८३), फ्रायड (१८५६-१९३६) तथा आई० ए० रिवाइंस (१८६३—) के बाद एक ओर तो कलानुभवों को शारीरिक संवेदना का रूप माना जाने लगा दूसरी ओर नृवंशीय और अनुवंश्य आधार दृढ़ कर उन्हें समाज-दर्पण का सामूहिक रूप माना जाने लगा। ग्रीक एवं भारतीय, दोनों ही आदिम

संस्कृतियों में उर्वरण-संप्रदायों ने सौंदर्योपभोग के उत्थान में महत्त्वपूर्ण भूमिका कायम की है। नाट्यशास्त्र के पहले अध्याय में भरत ने इन्द्र-ध्वज का जिक्र किया है ('अयं ध्वजमहः श्रीमान्महेन्द्रस्य प्रवर्तते। अश्रेदानीमयं वेदो नाट्यसंज्ञः प्रयुज्यताम्'); महेश्वर (शिव) के नंदी नामक वृषभ को रंगभाव के आनंदोन्माद मिलने की चर्चा (नान्दी = रंगस्थल पूजा) की है; स्त्रियों के बिना कंशिकी अभिनय भली भांति न हो पाने की बात कही है ('अशक्या पुरुषैः साधु प्रयोक्तुं स्त्रीजनादने'); यक्ष, गंधर्व, किन्नर अर्थात् जायेंतर जातियों के साथ रात को यह उत्सव मनाने का संयोग बताया है; देहली पर यम दंड को स्थापित तथा रंगपीठ के नीचे यक्ष, गुह्यक, पन्नग आदि सर्पों (=भूमि के गर्भाधानक प्रतीक) को नियोजित कराया है; आनंद के उन्मादोत्सव में नायक तो इन्द्र के द्वारा आच्छादित (आनंदवादी शाखा के आर्य मत) तथा नायिका सरस्वती द्वारा (विवेकवादी शाखा के प्रात्य आर्यों का मत) अभिप्रेरित की है।

स्पष्ट है कि ऐसे पर्वों में देवता के साथ अभेदमयता को स्थापित करने का माध्यम आंदोल्लास होता था (बाद की दार्शनिक पदावली में इसे तदाकार होना, ब्रह्म-लीन होना, चैतन्य का प्रमातृपद में लीन होना, चैतन्य का रसानंद में विश्रान्त होना, आदि कहा गया)। अनुभव का यह आध्यात्मिक कायांतरण (मेटामॉर्फोसिस) विशुद्ध चिंतन (स्पेकुलेटिव थॉट) की पद्धति की देन था। इस पद्धति में उल्लास या आह्लाद की असाधारण दशा में अनुभव का अतिक्रमण तो किया जाता है किंतु अनुभव से अलग पूर्णतः संक्रमण नहीं किया जाता। अस्तु एक अद्वैतवादी एकता के सामूहिक दायरे में ऐंद्रिक अनुभव तथा अतींद्रिय अनुभव की भिन्नता विलीन-सी होती लगती है।

इसी तरह ग्रीक आर्यों में देकस के सम्मान में थ्रेस का डायोनीसस-उत्सवों का आयोजन होता था जिसमें अंगूरलता (सोमलता से तुलनीय) से आच्छादित सुराघट को लिये हुए कुमारिया आती थीं। घट और कुमारियों के बीच बलि का बकरा [यूनान में ट्रेजेडी (ट्रेगास अर्थात्) बकरे की बलि से संबद्ध है। भारत में वृषभ (नंदी) का केंद्र था।] रहता था। ये कुमारियां लिग-ध्वजों को हाथों में लिये होती थीं (यूनान में लिग-पूजा का अनुष्ठान करने वाला ओसिरिस का संप्रदाय था जो गर्भाधान का देवता था)। क्रीट में साईविले-पूजा में भी हाथ में चमचमाते करबालों को लिये हुए—अमानिशा में ऊंची शैल-मालाओं पर—युवतियां चीत्कार करती हुई नृत्य करती थीं। इस उन्माद-दशा में दर्शक और नर्तक, दोनों ही मानसिक बंधनों से मुक्त हो जाते थे अर्थात् नृत्य करने वाली युवतियों की ज्ञानेंद्रियां अधिक उद्दीप्त (=अतींद्रिय) हो जाती थीं जिससे वे समस्त वस्तुओं को क्रांतदशा में देखती थीं। इसी उग्र उन्माद-दशा को (भारतीय आर्यों के 'आनंदोत्साह' की भांति) पुरोहितों और चिकित्सकों ने 'उच्छलोत्साह' (Enthusiastica) कहा। उच्छलोत्साह में मानसिक बंधन शिथिल हो जाते थे और देशकाल के व्यवधान से विमुक्त मानसिक विश्रान्ति मिलती थी। अतः ऐसा उन्माद देवत्व से एकाकार कराने वाला माना गया। फलतः डायोनीसस-पर्व से ग्रीक नाटकों का सशक्त उत्थान हुआ।

यहां प्रत्यावर्तन करके यह अकादमीय तथ्य दोहराना लाजिमी है कि ग्रीक

भूमि पर 'मेटिस्ट' (Mystic) शायोनीयम से पढ़ते के से किन्तु अब बह बहर देना  
 भी है। जीव जगतीया के मान आ ही समझा जब मेटिस्ट उनके मन बन रहे। संतों  
 भी मनीनी भी आबाद करने वाले थे सुनानी कर्मिणे (भारतीय दलों की तरह) का  
 समान भी आत्म का रहे। हमें यह भी समझा है कि दोह देना 'पेन' (Pen)  
 के प्रभाव से 'अम' में प्राणियों आयी तब इनके टोटम-चिह्नों—अन्न एवं अन्न—की  
 भावनायी की विचार संधि हुई थीर से मिल-जुल करनी : मृत बचने का और पूछ पड़े  
 की। किन्तु धर्मार्थ 'मेटिस्ट' से हमारे यद्यो की तरह वे : मनुके 'रंगो तौर और कृष्ण  
 'रंग' जगतीया मने मनीर । ईसा पूर्व मत्तयी मनी के अन्त में छोटी मत्तों के आरंभ ठह  
 में इगो रूप में नीरत हुए थे। बाद में अन्न-अन्नवमय ही मने जब वे अन्त में सुनानी कि  
 मनीर शायोनीयम में मग यत मने ।

शायोनीयम किन्तु मग एवं अन्न की तरह है : पशुपति और महादेव । यह  
 भी आर्यम मनीनी और आर्यम मगजों का देना है जो बिल्कुल प्रकृत और ओपन  
 है; यन्त्र में यन्त्रे माला मदी । योपनी मनी (ई० पू०) में एनोपोलिम नगर में  
 शायोनीयम एक कुशीन मगर-देना हो गया । यहाँ के 'शायोनीयम-रंगमंच' में ही दो  
 दैविकरूप, गोपान्तीय और मूरीपिष्टम से प्रतिपोलिमाओं में भाग लिया था । बाकी  
 बाद में शापद शायोनीयम और अपोलो की मानमेंदी भी हो गयी । मेनिनघार के  
 हनिताज (मंत्रालय) में उपलब्ध एक कलम में 'टेली की पवित्र वैदिका के सामने  
 अपोलो शायोनीयम को अपना दाहिना हाथ धगाते हुए दिग्यामे मने है ।' इस प्रकार  
 शायोनीयम भी शितिकंठ और नीलकंठ, शिव और शक्र, महाकाल और भूतनाथ,  
 परम और पुरुष, चंद्रशेखर और संप्रधारी आदि जैसा होकर विरहों का सामंजस्य  
 करता है । कालिदास और ईस्किरलस, दोनों ने अपने-अपने नाट्यरूपों में ऐसे ही गौरी  
 शंकर और अपोलोनियम-शायोनीयम का अभिप्रेक किया है । अतः शायोनीयम एवं  
 सेटिस्ट, भवानीशंकर एवं नादी, दोनों ही जीवन तथा अस्तित्व के गहरे अंतर्लोकों के  
 अन्वेषक है । वस्तुतः मिथक और आकॅटाइपल के धरातल पर अपोलो रूपविधान  
 (फार्म) है तथा शायोनीयम अरूपण (एंटी-फार्म) ठहरते हैं ।<sup>१</sup>

उपर्युक्त भूमिका से स्पष्ट है कि आनंदोत्सास का सम्मोहन एवं श्रुत-तत्त्व  
 की शक्ति ही शोक एवं आर्य सौंदर्योपभोग का लक्ष्य रही । वास्तव में यहाँ तात्कालिक  
 अनुभव का अतिक्रमण, और फिर आनंदोत्सास की दशा में उसी अनुभव का तवीन  
 पारिभाषिकों-मिथकों द्वारा पुनर्नवीकरण हुआ । पहले यह प्रक्रिया सामूहिक थी ।  
 लेकिन अविधिक होते ही यह रहस्यवादी, गुप्त, अविवेकशील, असामाजिक तथा  
 अनतिक भी होती चली गयी ।

१. 'शोक ट्रेजेडी', एस्किन लेस्की, न लि०, लदन
२. एक अन्य मिथक में 'शायोनीयम' पालतू परिधानधारी शायोनीयम का, अंगदलन नारो की ।

अरूपण  
 शोनीयम

है जो वस्तुतः एक  
 शर

तो भरत के रसानंद-सिद्धांत और अरस्तू के विरेचन-सिद्धांत में ज्ञानेंद्रियों के अत्यधिक उद्दीप्त हो जाने वाली (अतींद्रिय, अलौकिक) अस्थायी दशा में ही मानसिक बंधनों से विमुक्ति (भिन्नता का निरर्थक होना, अद्वैत), मानसिक स्वास्थ्य (आनंद, या उच्छलोत्साह) और मानसिक शांति (विश्वांति, कैथासिस) के चमत्कारी प्रभाव का अन्वयन हुआ है।

इस अन्वयन की आर्यदर्शन-भक्ति में तरुण आर्यों की आनंदवादी धारा में विवेकवादियों की यथार्थवादी धारा का तिरोभाव मिलता है। वैदिककाल से लेकर रामायण-महाभारत काल (ई० पू० १५००-५००) तथा परवर्ती मौर्य एवं शुंग काल (ई० पू० ३२५-३० ईस्वी) के बीच में बहुत कुछ घटा जिसने भरतमुनि को गहराई तक उद्वेलित किया होगा। लंबे समय के बीच में बौद्ध धर्म के उदय ने कर्णा की प्रतिष्ठा तथा नारियों की स्वाधीनता को प्रसारित किया; सांख्यानमोदित वेदांत दृष्टि ने मनुष्य (पुरुष) एवं प्रकृति (जगत) की एकता के सिद्धांत द्वारा वैद्यक को भी प्रभावित किया; तथा वैदिक जीवनशैली ब्राह्मण धर्म में परिवर्तित हुई और हिंदू अनुबंध्य ज्ञान नाना प्रकार के शास्त्रों, सूत्रों, स्मृतियों आदि में संकलित कर लिया गया। तब तक 'आत्मा' और 'माया' का राष्ट्रघाती पाखंड नहीं फैला था क्योंकि गुप्तकाल में और स्वर्णयुगीन महाकाव्यों में मायावाद से परिचय होने के बावजूद उसका असर नहीं मिलता। कालिदास (पाचवी शती), भारवि (छठी शती) और माघ (सातवी शती) में लौकिक धारा की ही भोग तथा भाव नामक सौंदर्यवृत्तियां अभिप्रेक किये रही।

किंतु सांख्य मत ने दर्शन, मनोविज्ञान तथा वैद्यक, तीनों को ऐकीकृत तथा अत्योन्याश्रित करके अनेक उपशास्त्रों में आर्यों के विश्वदृष्टिकोण (वर्ल्ड व्यू) की स्थापना की। इस एकता से 'अद्वैत' के बजाय 'संयोग' ज्यादा सशक्त प्रत्यय सावित हुआ। एक ऐसे क्रांतिकारी मनोदैहिक महासूत्र का स्फोट हुआ कि आयुर्वेद, कामसूत्र, अलंकारशास्त्र और नाट्यशास्त्र अद्भूत ढंग से परस्पर संबद्ध हो गये। यह सूत्र पुरुष-प्रकृति-व्यापार का था और इसके प्रतिफलन से कर्मेंद्रियों तथा ज्ञानेंद्रियों के सह-संबद्ध की स्थापना हुई। अतः जिह्वा की ज्ञानेंद्रिय एक ओर तो उपस्थ (= यौन इंद्रिय) की कर्मेंद्रिय से संबद्ध होकर कामतत्त्व (कामसूत्र) और भोगतत्त्व (नाट्य शास्त्र) की आधारभक्ति बनी तो दूसरी ओर आयुर्वेद के 'रस' के आस्वाद में अन्वित हुई। (ज्ञानेंद्रिय रसना और कर्मेंद्रिय उपस्थ की कांत मैत्री के संकेत श्रीमद्भागवत में भी मिलते हैं)। भरत ने छोटे अध्याय में काव्यनाटकादि में रसास्वाद की प्रकृति को पेय और खाद्य के जिह्वामूल आस्वाद से तुलनीय और समतुल्यनीय बताया है। अतः रसास्वाद का एक आद्य आयाम उर्वरता (काम) से जुड़ता है तो दूसरा आदिम आयाम उपचार (वैद्यक) से। अतः भरत के रससूत्र में 'संयोग' (उपचार, निदान) एवं 'निष्पत्ति' (उर्वरण, उत्पत्ति), दोनों ही शामिल हो गये। सौंदर्योपभोग के आविर्भाव के ये ही दो आर्केटाइप ध्रुवबिंदु हैं। इसे पुनः दोहरा दूः एक ओर नाट्य का रसास्वाद ही जिह्वा के रसास्वाद के समान है; और दूसरी ओर मानवीय



स्वभाव में कामोन्माद तथा आनंदोल्लास का भाव अनन्य है। अस्तु ! बाद के सामंत-युग में सामंत-सिद्ध-मैत्री के फलस्वरूप ये क्रमशः महासुख और महाभाव (तांत्रिक एवं वैष्णव) में ढले।

आर० के० सेन की स्थापना है कि भरत ने व्यभिचारी भावों तथा स्थायी भाव की धारणाओं को चरक एवं सुश्रुत के आयुर्वेदिक ग्रंथों से ग्रहण किया है। उन्होंने बताया है कि भरत की 'रसास्वाद' की धारणा का स्रोत 'चरक-संहिता' में मिलता है जहाँ वे पेय एवं भोज्य पदार्थों के रस से उसकी समानता बताते हैं। सेन ने यह भी बताया है कि स्थायी भावों के निदर्शन में भरत पुरुष-प्रकृति-तत्त्व की एकता-द्वयता के सामंजस्य से प्रभावित हुए। वीर (नर) और भयानक (नारी), हास्य (नर) और रति (नारी) आदि ऐसे दृष्टांत हैं। इस कड़ी में उन्होंने सात्त्विक भावों को भी आयुर्वेद-सभूत बताया है। अतः स्पष्ट है कि भाव के केंद्र से शुरू होने वाला सौंदर्यपभोग विभावानुभावसंचारी के उपचारक्रम से होता हुआ स्थायीभाव में स्वस्थ होकर रस में हर्ष-संचार करता है। रससूत्र का परोक्ष शरीरी तथा जैविकी आयाम यह है !

आयुर्वेद शाखा में तीन आचार्यों का सहकार रहता है : सुश्रुत (और वाग्भट्ट), माधव तथा चरक की तृयी नाड़ी-विज्ञान (लक्षण), निदान और उपचार (औषधि, चिकित्सा) के क्रमिक चरणों द्वारा व्याधिग्रस्त शरीर को स्वस्थ बनाने, स्वस्थ शरीर की स्वास्थ्य-रक्षा करने तथा मनुष्य को सुखी रखने के लक्ष्य रखती है। 'चरक' तथा सुश्रुत-संहिताओं में भी इन्द्र द्वारा, अश्विनी कुमारों से दीर्घजीवी होने का, आयुर्वेद का ज्ञान प्राप्त करना वर्णित है। चरक ने कायचिकित्सा तथा सुश्रुत ने शल्यचिकित्सा की परंपरा का संग्रहण किया। कायचिकित्सा के सिद्धांत में मनुष्य के शरीर में अग्नि (जठराग्नि) का संतुलन रहता है : अगर अग्नि ठीक है तो मनुष्य स्वस्थ है; अगर असंतुलन है तो वह विकृत है। अतः 'शरीर चिकित्सा = अग्निचिकित्सा' हुई। स्पष्ट है कि यह विश्वदृष्टिकोण यज्ञ में अग्नि-उपासना, मनुष्यों में दीप्ति (देवत्व), तथा भावों में सत्व को एकाकार करता है; एव 'चिति' अर्थात् अग्निवेदी, चित्त अर्थात् मानव हृदय और चित्त अर्थात् रंगस्थल को भी समन्वित करता है। अग्नि को 'कवि'

१. दे० (1) 'Charak, Susruta and Bharata' शीर्षक लेख "The Indian Historical Quarterly" No 1, 1953 में छपा तथा "Aesthetic Enjoyment : Its Background in Philosophy and Medicine" (1966), शीर्षक उन्हीं की किताब।

२. 'हिताहितं सुखं दुःखमायुस्त्वस्य हिताहितम् ।

मानं च तच्च यतोऽत्रमायुर्वेदः

। चरकसूत्र

३. 'सिद्धां तेषां चरक की प्रतिष्ठा पूर्ववर्ती मानते हैं तथा बतदेव का इतिहास (१९९९), पृ० ।

भी कहा गया है (प्रोमेथिउस-मियक भों घ्यातव्य है) । बहुत मुमकिन है कि सोमयाग की सीमिकी वेदी या महावेदि समद्विबाहु चतुर्भुज के आकार की होती थी और भरत ने भी चतुरस्र रंग अर्थात् प्रेक्षागृह का विधान किया है । शायद स्थायीभावो का ही उपचित होकर रस में स्थायित होना अग्निचयन वाली चित्तिविद्या के परिपाक से गृहीत हुआ हो । परिपाक तो अग्नि का धर्म है और रसपरिपाक कवि का कर्म । इस तरह काव्य रसास्वाद और काव्यरसपाक के आयुर्वेदिक एवं यज्ञयाग (चित्तिविद्या) वाले स्रोत छुलकर स्वच्छंद बहते हैं ।

आयुर्वेद की धारणा के अनुसार मनुष्य के शरीर में सात धातुएं विद्यमान हैं : रस, रक्त, मांस, मेद, अस्थि, मज्जा और शुक्र । इन्हीं की पारिभाषिक एकल संज्ञा 'रस' है । इसी चितन-प्रणाली की तरह भरत ने मानव चैतन्य में विभिन्न प्रकार के भावों—विभाव, अनुभाव, संचारीभाव, स्थायीभाव—के संयोग को 'रस' कहा है । आयुर्वेदिक रस क्षीर्षायु देता है तो काव्यरस अमृत । पहले का फल सुख और कल्याण है, दूसरे का आनंद और समाधि । मनुष्य के शरीर की सप्तधातुओं की स्थिरता एवं नवीनता के विज्ञान को रसायन कहा गया है तथा मनुष्य मन में भावों के संयोग एवं आवेग को रसप्रक्रिया । यह शरीर और मन के केंद्रों का अवदान है : पंचमहाभूत एवं चेतना से युक्त दार्शनिक 'पुरुष' का भौतिक प्रतिरूप ।

प्रकृति-केंद्र से गुण—विशेषतः सत्त्व, रजस और तमस—की धारणा मिली है । मनुष्य का स्वभाव और प्रकृति की कृति, दोनों ही त्रिगुणात्मक योगायोग तथा अभिव्यक्तियां हैं । यदि चिकित्सा-पद्धतियों में त्रिदोष (वात, पित्त, कफ) का सिद्धांत चला तो मानवीय चेतना में त्रिगुण (सत्त्व, रजस, तमस्) का सिद्धांत (बाद में रीति मार्ग में ये गुण-दोष-विवेचन और काव्य-दोषों की 'विचिकित्सा' में बहुसंख्यक बने) । वैद्यक में ओषधों को शीत और उष्ण, शुष्क तथा स्निग्ध वर्गों में विभाजित किया गया है । नाट्यशास्त्र में भी हर्ष तथा भय के केंद्र पर अनुकूल-प्रतिकूल, मूल-उद्भूत, सुखात्मक-दुःखात्मक स्थायीभावों की गणना हुई है । इस तरह रस के आयुर्वेदिक एवं मनोदार्शनिक आयाम उजागर हो उठते हैं ।

(इन दोनों का संगम रसेश्वर-साधकों ने किया । वे रस को ईश्वर मानते थे; पारद को रस मानते थे; पारद को भगवान शंकर का वीर्य तथा अन्नक को पार्वती का रज मानते थे; दोनों के अठारह संयोग-संस्कारों से उत्पन्न सिद्ध रस तथा भस्म को मानव शरीर की दिव्य शरीर बनाने में सर्वथा समर्थ समझते थे । इस प्रकार ये रसेश्वर साधक क्षणभंगुर मानव-शरीर को ही—पारदभस्म के प्रयोग से—दिव्य शरीर बनाकर योगाभ्यास द्वारा उसमें ही आत्मा के दर्शन करना चाहते थे । अतः उन्होंने ही "रस=ब्रह्म(सः)=आत्मा=आनंद" का महामूत्र साधित किया, यद्यपि

१. पारद के अठारह संस्कारों—अन्नकप्रासविधि, जारण, रजन, बाह्यजुति, सारण, भ्रामण आदि—की टक्कर पर मट्टोल्लसट तथा परवती आचार्यों ने निष्पत्ति के दार्शनिक संस्कारों को प्रस्तुत किया प्रतीत होता है ।

‘तैत्तिरीयोपनिषद्’ [“रसो वै सः । रसं ह्येवायं लब्ध्वाऽऽनन्दी भवति” २/७/१] के इसी सूत्र को शाहजहा के राजपंडित जगन्नाथ ने भी काव्यपरग सिद्ध किया था ।)

स्थायी भावों के उपरांत संचारी या व्यभिचारी भावों की भरतसम्मित कल्पना के क्षीण रेशे-रोयें सुश्रुत में ढूँढ़े जा सकते हैं । सुश्रुत ने शरीर के अवयवों का सूक्ष्म अन्वेषण किया है और गिराओं तथा घमनियों के बावत कहा है कि वे ‘रम’ को स्थिर एवं नवीन रखती हैं । लेकिन वे संचारी हैं, मछली के समान चंचल हैं और इनका वेधन कुशल और पारगत कविराज (बंध) ही कर सकता है ।<sup>१</sup>

निष्कर्षतः इतिहास-प्रक्रिया ‘कवि=अग्नि’, ‘अभिनेता~कविराज (बंध)’ के समीकरणों को एक देदीप्यमान परंपरा में ढाल देती है ।

अब ग्रीक चिकित्सादर्शन की ओर मुपातित हुआ जाय ।

स्टोइक दार्शनिकों (ई० पू० ३००—ई० पू० २००) ने मनुष्य के हृदय, मानवीय समाज तथा मानव प्रकृति को आद्यनियमों में एक मूत्र में बांधा था । ‘सुव्यवस्था’ (आर्डर) उनका मूल्य था । इसी के पूरक रूप में सुश्रुत के परवर्ती ग्रीक चरक अर्थात् हिप्पोक्रेटीज (ईसा-पूर्व ४६०-३७७) ने ‘संतुलन’ का सिद्धांत दिया ।

हिप्पोक्रेटीज का समय हेलेनिक नवालोक का युग था । पेरिकलीज, थुसाइडिडीज, फिडिआज, सोफोकलीज, ऐरिस्टोफेनीज, यूरीपिडस तथा सोक्रेटीज आदि उनके समकालीन थे । प्राचीन ग्रीक ओपधि-विज्ञान आयोनिज्म संप्रदाय—विशेष रूप से थैलस और एनाक्सीमेंडर—के प्राकृतिक दर्शन पर आधारित था । उसके क्रोआन-संप्रदाय के प्रवर्तक हिप्पोक्रेटीज की मान्यताओं का दार्शनिक आधार डिमोक्रीटम के भौतिकवादी उपदेश थे । डिमोक्रीटस को पागल बताया जाने लगा था । वे पशुओं का विच्छेदन (डिसेक्शन) भी करने लगे थे । एक बार उन्होंने हिप्पोक्रेटीज से कहा भी : “यहां जिन पशुओं को तू खुला हुआ देख रहा है—उन्हें मैंने इसलिए चीर-फाड़कर नहीं खोला कि मैं दैवी कृत्य से घृणा करता हूं, बल्कि इसलिए कि मैं पितृ की प्रकृति और संस्थान की तलाश कर रहा हूं; क्योंकि तू तो जानता है कि जब यह अत्यधिक होता है तो पागलपन का हेतु होता है ।” इस तरह अतिशयता को पागलपन का हेतु मानने वाली दृष्टि में ‘संतुलन’ का सिद्धांत प्रकृति-दर्शन से संबद्ध हुआ ।

हिप्पोक्रेटीज ने रोगचिकित्सा और स्वास्थ्य-रक्षा को (चरक की तरह) एक ही क्षेत्र का माना । अतः प्रकृति का वातावरण (टैम्प्रेचर) और मनुष्य की प्रकृति (टैम्पेरामेंट)—दोनों का अतःसंबंध भी कायम हुआ । प्रकृति का अनुक्रम ही मानव-शरीरतंत्र की संचालित और आपूरित करता है । प्रकृति के चार तत्त्वों [साध्य-वादियों के असमान हिप्पोक्रेटीज आकाश को छोड़कर चार तत्त्व ही मानते हैं ।] में से प्रत्येक के अपने गुण हैं : अग्नि ऊर्ध्वगामी है और मांसल्य एवं सद्गुणों का स्रोत

१. गिरामु शिखितो नास्ति चला ह्येताः स्वभावतः ।

मत्स्यवत परिवर्तन्ते तस्माद् मत्स्येन सादयेत् ॥

(सुश्रुत, शा० ८।१०)

है; जल मनोवेगों का स्रोत है; पृथ्वी एवं वायु अंधकार तथा मूढता का स्रोत है। इस तरह प्रकृति के ये चतुर्भूत वातावरण बनाते हैं। वास्तव में मनुष्य एक 'वातावरण-स्थित मानव' है। इसलिए मनुष्य की प्रकृति भी चार प्रमुख प्रकार की है : प्रफुल्ल (सॅगुइन), निरुत्साही (पलैगमेटिक : कफ-प्रधान); क्रोधी (कोलेरिक : पित्त-प्रधान); और विपादपूर्ण (मेलान्कोलिक)। सुश्रुत-चरक की तरह हिप्पोक्रेटीज ने भी मनुष्य की प्रकृतियों का मनोशारीरिक आधार दिया। भारतीय 'प्राण' की धारणा की तरह 'न्यूमा' की धारणा, तथा 'आत्मसंस्कार' की तरह 'वाइटल फोर्स' की धारणा ने ओपधि-विज्ञान तथा मनोदर्शन को संश्लिष्ट कर दिया। इस तरह हिप्पोक्रेटीज भी ओपधि (मेडिसिन) तथा मनोचिकित्सा (साइकियाट्री) के सह-प्रवर्तक हुए। फलतः मानसिक व्याधियाँ और शारीरिक रोग के संबंध भी इहलौकिक हो गये।

इसलिए रोग कोई व्यतिक्रम नहीं है, बल्कि प्रकृति के अनुक्रम की ही अनुपूर्ति है। अतः रोग का उपचार केवल एक अकेले निदान से नहीं होता, बल्कि स्वास्थ्य के सभी उपायों द्वारा होता है। स्वास्थ्य के सभी उपाय तो प्रकृति के अभिज्ञान से मिलते हैं। सो, ओपधि-विज्ञान में यह आवश्यक है कि प्राकृतिक व्यतिक्रम से पहले स्वयं मनुष्य की प्रकृति को समझा जाय : 'Know Thyself'। इसी नियमन के मुताबिक अतिशय का निष्कासन (कॅथार्सिस) होकर 'संतुलन' होता है; और पर्यावरण-स्थित-मानव प्राकृतिक व्यतिक्रम के यज्ञय प्रकृति के अनुक्रम को अपनाता है। प्रकृति के साथ इस सहकार की सीमा मृत्यु-स्वीकार (त्रासदी) की पराकाष्ठा तक हो सकती है। और, यही 'त्रासदी' के नेता का भी कथ्य हुआ।

इस तरह हम देखते हैं कि प्राचीन ग्रीक चिकित्सा-मनोविज्ञान और धर्म-मनोविज्ञान में कांठमंत्रि स्थापित हुई। जिस तरह सुश्रुत-चरक ने मानस-बुद्धि-अहंकार की त्रयी के बाद भौतिक 'प्राण' की प्रतिष्ठा की, उसी तरह हिप्पोक्रेटीज ने 'न्यूमा' (pneuma) की धारणा को आधार बनाया जो प्राणवायु या प्राणशक्ति है। हिप्पोक्रेटीज ने एक ओर अग्नि, जल और पृथ्वी-वायु की त्रयी के अनुसार मानस के गुणों का विभाजन किया, तो दूसरी ओर शरीर-संस्थान के अनुसार मनुष्य की प्रकृति तथा चरित्र को प्रस्थापित किया। उनके अनुसार मस्तिष्क-केंद्र धीरत्व का स्रोत है और इससे संचालित होने वाले मनुष्य विवेकशील तथा उच्च शिवरव से युक्त होते हैं; वक्षस्यक-केंद्र हर्ष एवं पीडा का स्रोत है और इससे संचालित मनुष्य उतावले मनोवेगों से युक्त होते हैं; तथा उदर-केंद्र पाशविक मूलवृत्तियों का स्रोत है और इससे संचालित मनुष्य मूढता के अंधे अनगढ़पन से युक्त होते हैं।

अतएव एक ओर प्रकृति के तत्त्व मानवीय गुण-दोषों के स्रोत हैं तो दूसरी ओर मानव-शरीर के अंग-संस्थान के केंद्र मानवीय चरित्र के स्रोत हैं।\* इनको मिलाकर

\* ओपधि के पिता हिप्पोक्रेटीज के पहले ओपधि के देवता ईस्कुनापियस की धारणा विद्यमान थी। उनके भी दो अश्विनो की तरह दो पुत्र थे जो धारों के उच्चारण में अत्यंत कुशल थे।

हिप्पोक्रेटीज ने प्राकृतिक तत्त्वों के अनुसार वैयक्तिक स्वभावों की परिकल्पना की : जैसे ऊर्ध्वगामी अग्नि-तत्त्व शिवत्व और सद्गुणों की सृष्टि करने वाला हुआ और मस्तिष्क-केंद्रित प्राणतत्त्व धीरत्व का उद्भावक हुआ । यही अपोलो का प्रतिविम्ब है, और यही त्रासदीय नायक की धारणा है । इसी तरह पृथ्वी-जल तत्त्व और उदर-केंद्र के संयोग से डायोनीसस के प्रतिविम्ब की उपलब्धि हुई । एक प्रकार से यहां प्राकृतिक शक्तियों को मिश्रणीय देवताओं, दार्शनिक प्रतीकों और चिकित्सा-मनोविज्ञान में रूपांतरित करने के अनूठे दृष्टांत मिल जाते हैं ।

मस्तिष्क को ज्ञान की महाइंद्रिय स्वीकार करके हिप्पोक्रेटीज एक ओर तो हर्ष, सुख, हास्य, झीड़ा आदि को, तथा दूसरी ओर शोक, उदासी, करुणा और अतुष्टि आदि को मस्तिष्क से ही उद्भूत मानते हैं । अतः मस्तिष्क ही पागलपन, उन्माद, विवेक, भय और हर्ष की भूमि है । इसके पूरक के रूप में ही उन्होंने ओपधि-मनोविज्ञान को शरीरविज्ञान पर आश्रित करके अरस्तू के लिये संभावनाओं का सिद्धांत खोल दिया । प्राण-शक्ति (न्यूमा) के अतिरिक्त उन्होंने कफ्र और पित्त के अनुसार भी मानसिक रोगों का निदान किया । उन्होंने ही 'एपिलेप्टी', 'मेलान्को-लिया' (अतिनिर्मल अवनमन की दशा), 'मेनिया' (अतिनिर्मल उत्तेजन की दशा), 'पेरानोइआ' (मानसिक अपकर्ष की दशा) आदि शब्दावलियां दीं । क्या यह एक महान् अचंभा नहीं है कि ईस्किलस, सोफोक्लीज, यूरीपिडस जैसे त्रासदीकारों के पात्रों की मनोरोगात्मक दशाओं और मनोचिकित्साओं ने तथा हिप्पोक्रेटीज की इन शब्दावलियों ने मिलकर संस्कार ('physus') के रहस्यात्मक पूर्वाग्रहों से मनो-चिकित्सा और मानवचिति को विमुक्त कर डाला । अतः हम देखते हैं कि मानसिक रोग और मनोचिकित्सा के ध्रुवार्तों पर ओपधि-मनोविज्ञान तथा सौंदर्यतात्विक मनो-

#### [पिछले पृष्ठ का शेष]

हिप्पोक्रेटीज से पहले इस्तुलापियस देवता के मंदिर चिकित्सा-केंद्र थे जहां धार्मिक अनुष्ठानों और स्पन्-निर्देशों के द्वारा उपचार होता था । वस्तुतः उपचार चमत्कार था ।

हिप्पोक्रेटीज ने मास्काराओन (ई० पू० छठी शताब्दी) के इन विचार को भी परलंबित किया कि मस्तिष्क (ब्रेन) ही ज्ञान की द्रव्य है (न कि देवी पुण्य) । इस क्रम में हेरोक्लीटस (५१५-४७५ ई० पू०) ने अग्नि-केंद्र की धारणा दी : मनुष्य के अंदर अग्नि-तत्त्व ही तर्कविवेक का हेतु है । दीप्त अग्नि के कारण आत्मा स्पष्ट और विवेकपूर्ण होगी तथा आर्द्र आत्मा के कारण वह रोगी होगा; और जितनी अधिक आर्द्रता होगी उतनी ज्यादा मूढ़ता और विक्षिप्तता बढ़ेगी ।

हेरोक्लीटस सम्मन अग्नि-केंद्र से आगे प्रोटोगोरास ने मानव-केंद्र की धारणा दी : मनुष्य ही सभी वस्तुओं का प्रमातृक है । उनमें थोड़े बच्चों एम्पीडोक्लीज ने सवेत-केंद्र की महत्ता दी क्योंकि वे मनुष्य के चिंतन और आचरण के परिवर्तनों में अभिगच्छि रहते थे । उन्होंने प्रणय और पूजा की परिवर्तन और जीवन भोग का मूलाधार माना । अतः उन्होंने आत्मा को हृदय में स्थापित कर दिया ।

हिप्पोक्रेटीज की प्रणाली में 'करुणा' (पिटी) कल्याणकर तथा 'भय' (फियर) स्वास्थ्यकर सबेग हैं । ये ही सारदी के दो बीजमाष बने ।

विज्ञान, दोनों ही पल्लवित-पुष्पित हुए हैं। हिप्पोक्रेटीज के बाद ओर्पाधि-विज्ञान तो विकसित हुआ लेकिन मनोचिकित्सा (नाइकियाट्री) आगे नहीं बढ़ सकी। प्लेटो ने तो हिप्पोक्रेटीज को अत्यधिक सम्मान दिया और मस्तिष्क-केंद्र को प्रमुखता दी लेकिन अरस्तू, ईपिकुरस और जेनो ने हृदय-केंद्र को मनो-शारीरिक क्रियाओं का आधार बना दिया।

हिप्पोक्रेटीज को सलाम करने के बावजूद प्लेटो उनके विरुद्ध आदर्शवादी और रहस्यवादी बनते गए। उन्होंने 'प्रत्ययो' या 'न्यादर्शों' (आइडियाज) को वह सच्चा यथार्थ माना जो हमसे वहिर्भूत है। इसी तरह अपने अभीतिकवादी चिंतन में उन्होंने 'आत्मा' (सोल) के दो भाग किये : विवेकी और अविवेकी या पाणविक। विवेकी आत्मा को मस्तिष्क-संस्थानित तथा अविवेकी आत्मा को हृदय-संस्थानित स्वीकार करके उन्होंने दूजे में क्रोध और दुस्माहसिकता को भी स्थित किया। मस्तिष्क और नाभि के बीच के अंग-संस्थानों में उन्होंने भ्रूख (अन्न) तथा अन्य मनोवेष स्थित किये। यहाँ वे मानो पतंजलि के योगी की तरह ही हो गए हैं।

हिप्पोक्रेटीज ने प्रकृति और मनुष्य की कांतर्मत्री में मनोरोगों और मनोत्लासों का अवधान किया था। किंतु प्लेटो के अनुसार विवेकी मस्तिष्क से विच्छिन्न होने पर ही अविवेकी मस्तिष्क रोगी हो जाता है। इन परिस्थितियों में मनुष्य पागल भी हो जाता है। जब मनुष्य अत्यधिक प्रसन्न या अत्यधिक उदास हो, जब वह सुख की अत्यधिक तलाश कर रहा हो, या पीड़ा से अत्यधिक कतरा रहा हो तब वह विवेक-शून्य होता है—वह पागल होता है। इसके अलावा जब आत्मा (विशुद्ध विवेक) शरीर-प्रवेश करती है तब भी इतने प्रबल मनोशारीरिक परिवर्तन होते हैं कि शरीर उपभुक्त दशा में लड़खड़ा जाता है। इसी विदु पर प्लेटो ने पागलपन और कविताई का सामंजस्य स्थापित किया था।

अतः तत्कालीन बोध में 'पागलपन' ही मनोरोग की केंद्रीय समस्या थी जो हिप्पोक्रेटीज, सोफोकलीज और प्लेटो, सभी को एकसाथ मथ रही थी। इसी समस्या में से उन्नत काव्य और विरोचित त्रासदी का भी उन्मीलन हुआ।

प्लेटो ने दो प्रकार की मूर्खताएं मानी हैं—पागलपन और अज्ञानता ('एपो-लॉजी')। पागलपन भी या तो रोगजनित होता है अथवा देवी वरदान।

देवी वरदान के रूप में कामदेवता इरोस या रतिदेवी एफ्रोदीत के कारण प्रेमियों में उन्नत प्रलाप की दशा पैदा होती है। विवेक देवता अपोलो के कारण पैगंबरो में, काव्यदेवियों—म्यूजेज—के कारण कवियों में तथा डायोनीसस के कारण (नाट्य या अनुष्ठान में—) दीक्षित व्यक्तियों में यह दशा व्युत्पन्न होती है।\* इस तरह प्लेटो मानवीय मनोवैज्ञानिक प्रतिक्रियाओं को एक पद्धति नहीं दे सके क्योंकि वे वस्तुवादी और इहलौकिक यथार्थता को नामंजूर करते हैं। वे इन पागलपनों को

\* दे०, 'ए हिस्टरी आफ मेडिकल साइकोलॉजी', जिलवुर्ग एंड हेनरी, पृ० ५३ (संस्करण १९४१, डब्ल्यू० डब्ल्यू० नार्टन एंड कंपनी, न्यूयार्क)।

—विवेक की तुलना में—नीचा समझते हैं और हिप्पोक्रेटीज के मूल दृष्टिकोण के ही विरुद्ध हो जाते हैं।

इस पृष्ठभूमि पर अरस्तू का अम्मुदय होता है। वे मसीहूनिया के दरबार के एक वैद्यपुत्र थे तथा प्लेटो के अनुयायी (शिष्य नहीं) भी। उनके समय में एथेंस के नगर-राज्य की अवनति होने लगी थी। यह पिलोपोनेसियन युद्ध के बाद का समय था जब एथेंस का पतन हो चुका था।

रहस्यात्मक कल्पानुमानों के बजाय अरस्तू प्राकृतिक संघटना के संसार में वापस लौट आये, और 'पागलपन' के बजाय 'स्वभाव' के अध्ययन के लिए जीव-शास्त्र, वनस्पतिशास्त्र और जंतुशास्त्र की सहायता लेने लगे। अतः उन्होंने मनो-विज्ञान का सविद्येन प्रवर्तन किया।

अपने उस्ताद प्लेटो की तरह उन्होंने भी आत्मा को विवेकी एवं अविवेकी भागों में बांट दिया किन्तु प्लेटो के असमान यह माना कि ये एक इकाई है तथा शरीर इनका भोग्य है। हिप्पोक्रेटीज के समान वे समानतावादी रहे। उन्होंने विवेकी मस्तिष्क को विवेक, चातुर्य, स्मृति, सावधानी आदि का स्रोत माना तो अविवेकी मस्तिष्क को समझन, न्याय और साहस का स्रोत बताया। उन्होंने आत्मा या आत्मों को पृथक्-पृथक् न करके उनकी 'एकान्वित प्रतिक्रिया' की स्थापना की। यही नहीं, उन्होंने प्रत्यक्षीकरण और संवेदन के प्रकार्यों में मस्तिष्क को कोई भी भूमिका नहीं दी। इस क्रान्तिकारी संदर्शन के द्वारा उन्होंने नाटक (प्रत्यक्ष) तथा काव्य (संवेद्य) को अनुष्ठानों की वेदिका से निकालकर मनोभूमियों पर उनका अभिप्रेक किया : मन की वेदी पर आत्म की शुद्धि एवं शोध।

अरस्तू ने सभी प्रत्यक्षीकरणों एवं संवेदनों का केंद्र अंतिम रूप से हृदय बना दिया : हृदय में ही विवेक एवं स्मृति के मेल से चिंतन की निष्पत्ति होती है। यह अरस्तू की दूसरी श्रान्तदृष्टि रही। इस दृष्टिकोण से उन्होंने सभी महान् चिंतकों, कवियों, कलाकारों, राजवैत्ताओं को [दीर्घ पागलपन के बजाय] 'विषादपूर्ण स्वभाव' वाला पाया। उन्होंने विभ्रम (हैलुसिनेशन) को भी पहचाना। वे हिप्पोक्रेटीज की मस्तिष्क-केंद्रवर्ती धारा से सोद्देश्य मुड़कर हृदय-केंद्रवर्ती धारा से जुड़ गये। फलस्वरूप उन्होंने यह स्थापना की कि जब संवेदनाएं उसी प्रकार्य की क्रिया का प्रसादन करती हैं तो सुख का और, जब उसका अवरोधन करती हैं, तो दुःख या पीड़ा का अनुभव होता है।

'संवेदनाओं के मुकाबले तर्कशील (रोजन) सृजनारमक है; मनुष्य अपना भूत (पदार्थ) से स्वतंत्र है; अमर है। इस पर रोम का आक्रमण नहीं हो सकता क्योंकि यह अभीतिक और अनद्वर प्रवृत्ति वाला है।' अतः मनुष्य तथा उसकी निम्न आत्मा ही रोगी होती है। अतः मनुष्य भावनाओं और दुर्भाग्य के कारण वृद्धियां करता है और उसके वात्स्योपचार के लिए 'क्यातिस' की मनचिकित्सा होती है। संवेदों तथा संवेदनाओं की जीवत तथा जैविक दशाओं के लिए ही अरस्तू ने हृदय-

१. 'ए द्दिटरी बाऊ वेविकत साइनामीरी, विनयुं एड हेनरी, पृ० २२।

३८ : : माथी है मौदयेप्रानिक

केंद्र और निम्नात्म की धारणाएं प्रस्तुत की। अतः आत्मा की एक उच्चतर दशा में विवेक एवं तर्कशील है तथा दूसरी निम्नतम दशा में संवेदनाएं तथा मनोसंवेग हैं (यह फ्रायडीय चेतन-अवचेतन विभाजन से भी तुलनीय है)। अरस्तू ने इन दोनों को एक इकाई तथा संपूर्ण मानने के साथ-साथ ही यह भी 'अन्वेषण' किया कि आत्मा में मूल प्राकृतिक तत्त्व वायु (ईथर) है। जिस तरह हिप्पोक्रेटीज पित्त को आधार मानते थे उसी तरह अरस्तू ने वायु को आधार माना। हेरोक्लीटस के अग्नि-केंद्र के समानुवर्ती उन्होंने ईथर-केंद्र को स्वीकार किया और बताया कि पूर्णात्म के प्रकारों में ईथर माध्यम है। ऊष्मा और शीतलता के ईथरीय गुणों के कारण ही आत्म सक्रिय है। अगर अति शीतलता है तो मनुष्य भयभीत (कायर) तथा मूर्ख हो जाता है और अगर अत्यधिक ऊष्मा है तो वह कामुक और कुटिल हो जाता है। औसत ऊष्मा हर्ष और आनंद उत्पन्न करती है। इस तरह अरस्तू ने मनोदैहिक प्रणाली में ही व्यक्तित्व का उत्स हूँड निकाला।

अतः अब हम निष्कर्षतः घोषित कर सकते हैं कि 'त्रासदी' को हृदय-केंद्र के मनोजगत का दृष्टांत बनाकर अरस्तू ने 'कैथसिस'-प्रक्रिया द्वारा मनोचिकित्सा और मनोस्वास्थ्य की सिद्धि की है। इस पद्धति में उन्होंने हिप्पोक्रेटीज और प्लेटो की धारणाओं का ऊहापोह किया है। मस्तिष्क-केंद्र के बजाय हृदय-केंद्र को स्थापित करके वे प्लेटो से आगे आ गये; तथा 'संतुलन' एवं 'समान' के उभय सिद्धांतों की नयी व्याख्या करके वे हिप्पोक्रेटीज से जुड़ गये। हिप्पोक्रेटीज की पद्धति में समान का नियम भी लागू हुआ : "एक-समान ही एक समान के पूरक तथा विरेचक है।" इस तरह बुखार दूर करने के लिए आंच, और ठंड दूर करने के लिए दर्प का पथ्यापथ्य विधान भी हुआ। यही मनोचिकित्सा के अंतर्गत सौदर्यतात्विक विरेचन के लिए भय और कर्षण का पथ्य बना। इसी उपक्रम में पूर्ववर्णित संतुलन का सिद्धांत स्थापना करता है कि जिस तरह प्रकृति के तत्त्व [अधोगामी पृथ्वी, ऊर्ध्वमुखी अग्नि, ऊष्मा-वान ईथर आदि] शरीर का आंतरिक संतुलन बनाते हैं, उसी तरह भाव [कर्षण, भय आदि] आत्म का संतुलन बनाते हैं। हिप्पोक्रेटीज-पद्धति में कर्षण कल्याणकर तथा भय स्वास्थ्यकर भाव है और ये ही त्रासदी के दो बीजभाव हुए।

१. 'वामु'-तत्त्व ही मध्यकाल में भूत-प्रेतों को 'हवा' बन गया।

२. परवर्ती ग्रेइको-रोमन युग में कई ऐतिहासिक परिवर्तन हुए। ईस्किलेपिआडीज (ई० पू० प्रथम शती का मध्य) ने संपूर्ण हिप्पोक्रेटीय चिंतन को 'मृत्यु का घ्यान' कहा और हिप्पोक्रेटस तथा हेरोक्लीटस के अनुसार मनुष्य शरीर को उन अवयव परमाणुओं से निर्मित माना जो निरंतर गतिशील हैं।...सेक्सस (ईसा पूर्व प्रथम शती का अंत) ने हिप्पोक्रेटीज तथा ईस्किलेपिआडीज का आंशिक अनुमोदन करते हुए कहा कि मानसिक रोग में केवल किमी एक 'अंग' के बजाय संपूर्ण 'व्यक्तित्व' प्रभावित होता है।... (सबसे अंत में) सर्वोत्तम ग्रेइको-रोमन ओपेथिविज्ञानी गालेन (ई० पू० १३०-२००) भी मनोचिकित्सा का विकास नहीं कर सके; यद्यपि उनका असर अठारहवीं शती के मध्य तक रहा। एक प्रकार से वे हिप्पोक्रेटीज और प्लेटो, अरस्तू और

[शेष अगले पृष्ठ पर]



दूसरा आयाम आनुष्ठानिक है। हम ग्रीक पर्वों और उत्सवों का इतिवृत्त निवेदित कर आये हैं। डायोनीसस-पर्व में जो 'उन्माद-दशा' (एंथुसियास्टिका) छा जाती थी, वह धार्मिक एवं रहस्यात्मक मानी गयी। तत्कालीन पुरोहितों तथा चिकित्सकों (क्योंकि तब बहुधा पुरोहित-चिकित्सक एक ही होते थे) ने यह देखा कि प्रचंड मनोव्याधियों के शिकार उपासक, और प्रबल मानसिक कूठाओं में जकड़ी युवतियां, दोनों ही देवःस्तुतियों तथा धार्मिक अनुष्ठानों के इस सहकार से मानसिक स्वास्थ्य लाभ करते हैं अर्थात् उनमें भय का बंधन नहीं रहता। इसी तरह युवक उपासक और युवतियां विश्व की समस्त वस्तुओं के प्रति संवेदनशील हो जाती हैं और उनकी ज्ञानेंद्रिया भी अत्यधिक भुक्ति का अनुभव करती हैं। अतः मानसिक शांति भी मिलती है अर्थात् उनमें संचारित करणा का व्यापक भाव उन्हें संतुलित कर देता है। इस प्रकार भय के बंधनों से छूट और मानसिक स्वास्थ्य का लाभ; और करणा के व्यापक प्रसार और मानसिक शांति का शुभ—दोनों ही उन्माद-दशा के परवर्ती सुफल हैं। इनके द्वारा उपासक पवित्र एवं स्वच्छ (निर्मल) होता है। आत्म में करणा और भय के ऐसे सुफल को पवित्रीकरण (प्यूरिफिकेशन) माना गया। अतः यह विरेचन का पौरोहित आयाम है। यह आयाम दूसरा है।

इस तरह 'विरेचन' के अंतर्गत वैद्यकीय 'शोधकरण' (पजेशन) तथा पौरोहित 'पवित्रीकरण' का संगम हुआ है। इस रसायन के कर्ता अरस्तू हैं। उन्होंने प्रासदी के सौंदर्योपभोग में पुरोहित एवं बंध की दृष्टियों का तालमेल कर दिया।

यह तो हम पहले ही बता आये हैं कि महाकाव्यों के होमर-युगीन समाज में भय तथा लालसा के युगल-भाव प्रधान थे। बाद में प्रासदी के क्लासिकल युग में भय तथा कहणा के युगल-भाव ही प्रमुख स्वीकृत हुए। मानवीय संस्कारों में करणा का ऐसा व्यापक संचार इसी तथ्य का सूचक है कि अहं-केंद्रित मनुष्य में आत्मनिर्वासित तथा पावंड-केंद्रित समाज में विघटन की प्रक्रिया तेज हो रही थी। भय मूलतः एक निजी भाव है जबकि करणा परकीय भी (करणा दूसरों की दुर्गति या पीड़ा पर होनी है)। अतः भय के साथ करणा का संयोग कराकर ईस्त्विकलस, सांफोकलीज और पूरिफिडीज जैसे महान् प्रासदीकारों ने ग्रीक समाज, ग्रीक मनुष्य तथा ग्रीक भावलोका का सरल और सामूहिक उद्धार भी किया।

#### [विद्येने पृष्ठ का लेख]

रिग्वेद, जेनो और ईरासिस्ट्रैटम के समन्वयवादी कोशकार बन गये। गालेन प्लेटो और अरस्तू के विपरीत मस्तिष्क के प्रकाश में म्यूमा अथवा आत्मा के बजाय 'वातावरण' का हेतु मानते हैं जो स्नायुनसुओं को शक्ति अथवा सुकीर्ण करता है। वे पुनः हृदय के बजाय मस्तिष्क को केंद्र बनाने हैं रिग्वेद मनुष्य क्यादा मनुष्य कर जाते हैं। अनबसा वे एक नयी भौतिक तन्वीसी के समानता सब हो जाते हैं, जब वे मानवीय हाथ को स्रष्टा की परिपूर्ण रचना मानते हैं। हाथ को मानविकियों तथा नर्तों का विवरण देते हुए वे निष्कर्ष निकालते हैं कि हाथ सर्वोच्च विवेक का मनुष्य है। अतः गालेन मस्तिष्क और हाथ को जोड़कर इतनी और कर्मठ मनुष्य के मनुष्य का संघनाय करते हैं।

अरस्तू अर्ध-दैवी नायकों के स्वप्नद्रष्टा नहीं थे। वे वर्तमान के विचारक थे। अतः उन्होंने अपने गृह की तरह 'महाकाव्य' और 'मिथक' की धुरियों को नहीं चुना। उन्होंने 'त्रासदी' और 'इतिहास' की धुरिया स्वीकारीं। उन्होंने यह भी देखा कि ग्रीक समाज में टकातंत्र (टिमोक्रेसी) अर्थात् पैसों वाले वर्गों एवं समुद्री तिज्जारत से उभरे बुर्जुआ लोगों का सरकार पर अदृश्य ढंग से बुरा प्रभुत्व कायम हो रहा है। अंदर भ्रष्टाचार है और बाहर हिंसा। अतः उन्होंने डायोनीसस-पर्वों वाली उन्माद-दशाओं (एंथुसियास्टिका) का प्रारूप नहीं बनाया क्योंकि वे यातना की ज्यादा गंभीर तथा उग्र श्रेणी है। उनका ही एक सामान्य तथा मामूली रूप है जिसमें करुणा और भय छोटे-मोटे तौर पर मानसिक विक्रोध पैदा करते हैं। अतः उन्होंने त्रामदी में करुणा एवं भय की साधारणीभूत मानसिक अवस्थाओं के विरेचन को ही लक्ष्य बनाया है [न कि उनके तीव्र एवं उग्र उन्मादक रूप को]। जिस तरह जिमनास्टिक्स (व्यायाम) शरीर का सुगठन करता है, जिस तरह संगीत चरित्र का निर्माण करता है उसी तरह त्रामदी भावों (करुणा एवं भय) का रूपान्तरण करती है। उपर्युक्त सादृश्य-न्यायों पर चलकर अरस्तू ने कहा : "त्रामदी का उच्चार नहीं होता, अभिनय होता है। त्रामदी करुणा और भय का उपयोग विल्कुल इन्हीं भावों के विरेचन को घटित करने के लिए करती है।" अतः यह बात रेखांकित की जानी चाहिए कि ग्रीक विरेचन और भारतीय रसनिष्पत्ति, दोनों ही नाट्य माध्यम के उपाय हैं और दोनों ही अभिनय द्वारा भावित होते हैं।

हम यह भी स्पष्ट कर आये हैं कि प्लेटो की अपेक्षा उनके शिष्य अरस्तू का सामाजिक अनुभव व्यापक था। प्लेटो 'आइडिया' को ही आदर्श रूप मानते थे; अरस्तू ने भौतिक जगत के विशिष्ट रूप स्वीकार किये। प्लेटो काव्य की दुनिया में लालसा (पैशन) की समस्या में उलझ गये थे; अरस्तू त्रामदी की दुनिया में करुणा के द्वारा निदान पा गये थे। प्लेटो भावों को बुद्धि का शत्रु मानते थे; अरस्तू ने उन्हें मनुष्य का उत्तम ही आवश्यक अंग माना जितना बुद्धि को। प्लेटो भावों के दमन की वकालत करते हैं जबकि अरस्तू उनके विरेचन की। दोनों ही कला में भावों की सम्मोहनकारी तथा मोहासक्तकारी शक्ति से भली भाँति चाकिफ्र हैं। किंतु अरस्तू उस शक्ति का दमन न करके नैतिक और विवेकपूर्ण लक्ष्यों में उदात्तीकरण कर देते हैं। स्पष्ट है कि इसके लिए अरस्तू को अपने समाजदर्शन में आमूल परिवर्तन करना पडा। महाकाव्यों के अर्धदैवी नायक और प्लेटो के आदर्श दार्शनिक मनुष्य के एवज में अरस्तू ने कुलीनतंत्र का त्रामदिक नायक चुना जो देवता, फरिश्ता, पैगम्बर या संत में से कोई नहीं है। अतः दर्शक और उसके बीच अस्मिता (आइडेंटिटी) कायम होती है। केवल नायक-दर्शक की अस्मिता की अवस्था में ही विरेचन का विधान है। अरस्तू के विपरीत भरत अभिनेता या नट और दर्शक की अस्मिता का संकेत करते हैं। किंतु विरेचन या रसभोग के लिए दोनों ही 'भाव' को चुनते हैं। भरत ने इस भाव की स्थायी प्रवृत्ति की आनंद प्रकृति की ओर इशारा किया है। अरस्तू ने भी कैथासिस की प्रकृति में सुख विलास (हेडोने) का संकेत किया है [ 'पोएटिक्स'

के चौथे अध्याय के आरंभ में अनुकृतिमूलक कलाओं के साधन, वस्तु और पद्धति के तीन बुनियादी तत्त्वों के बाद मुख नामक चौथे तत्त्व का भी आविर्भाव होता है। अतः कैथार्सिस या विरेचन को मुख का एक त्रासद रूप ही मानना चाहिए।

विरेचन के त्रासदिक मुख में अरस्तू पुनः महाकाव्य और मियक के दोषों से प्रयाण करते हैं। महाकाव्य में क्रूरता और रगतलोलुपता का सुखोत्सव मिलता है। डायोनीसस-उत्सवों में उन्माद और कामुकता का तीव्र आवेश (एथूसिप्रास्टिका) मिलता है। अतः अरस्तू ने 'त्रासदी' का भाव-श्लोक संतुलित और सानुपात रखा। यह नैतिकता का नया मध्यमान (Mean) था : "प्रत्येक का पर्याप्त; किन्तु अतिरेक तो उत्तम का भी नहीं।" इस प्रकार त्रासदिक सुख में कर्षण, विस्मय, उल्लास, समन्वय आदि का प्रपातक हुआ ('दि ग्रीक वे', एडिथ हेमिल्टन, पृ० १६४, १६७, मेट्र-पेपरबैक, १९६०)। 'मध्यमान के सिद्धांत' के द्वारा यूनानियों ने कैथार्सिस में कर्षण और भय का संतुलन एवं अनुपात कायम किया। इसके द्वारा ग्रीक समाज में जिस नये व्यक्ति का आविर्भाव हो रहा था उसे अरस्तू ने पहचान लिया। त्रासदी के संसार में मानसिक बंधनों से विमुक्त और दानवी प्रेरणाओं से युक्त जिस डायोनीसियन व्यक्तित्व के आविर्भाव का जो उपद्रव हुआ था; तथा प्रकृति एवं समाज के एकीकरण के प्रतिरूप में जो एकीकृत व्यक्तित्व प्रतिष्ठित हुआ था—उन दोनों में भाव एवं बुद्धि का संतुलन और अनुपात नहीं होता था। अतः अरस्तू ने ऐंद्रिक और विवेकी मनुष्य को पहचान कराया। इस मनुष्य में एक ओर साहस और विवेक है, तो दूसरी ओर कला और कौशल। 'त्रासदी' के नायक की नैदानिक विवेचना में इसी नये व्यक्तित्व की ताजी पहचान एवं स्वीकृति है। और इसी व्यक्तित्व से तो सारे के सारे कुलीनतंत्र की अस्मिता कायम करने के लिए विरेचन का मानसिक संविधान गढ़ा गया है। फलतः विरेचन में भी वैद्यकी के शोधकरण और पुरोहिती के पवित्रीकरण का मध्यमान ही गोचर है। इसीलिए त्रासदी की पीड़ा आह्लाद में रूपांतरित हो सकी।

इसीलिए जब चयन की स्वतंत्रता का उपयोग करके नामक, गलत चयन करने के उपरांत भी, अंततः सही सिद्ध होता है तो दर्शक या सामाजिक को मनस्तोप होता है—क्योंकि गलत और सही के बीच संघर्ष, और फिर एकता स्थापित होती है। नायक की मृत्यु के बिंदु पर पुनः विरोधाभास आता है जब मृत्यु पर सौंदर्यतोप तथा गलती पर असंतोप का द्वंद्वकम कायम होता है। नायक के संघर्ष और वेदना-व्यथा दर्शक के नये सामाजिक अनुभव तथा संसार-ज्ञान को भी बढ़ाते हैं क्योंकि वह अन्वेषण (एनानोरिसिस) एवं वेदना के महाभोग (हामाशिया) के रूप में सामाजिक शक्तियों और मानवीय चेतना का ज्यादा यथार्थ तथा ऐतिहासिक आकलन करता है। इस भाति कैथार्सिस सौंदर्यबोध-तत्त्व और समाज की एकता का प्रतिपादक हो जाता है। निष्कर्ष रूप में कह सकते हैं कि अरस्तू ने डायोनीसस-विरेचन की घुरी का विश्लेषण किया है।

हंगेरियन मार्क्सवादी सौंदर्यशास्त्री ज्योर्जो लकाच (१८८५-१९७१) ने

अपोलो-कॅथॉसिसओस का निरूपण करके बिल्कुल नये आयाम उद्घाटित कर डाले ।

प्रेक्षकलक्षी कला-आस्वाद की दशा में लुकाचश की स्थापना है कि उन घड़ियों में वह (सामाजिक) अपने दैनंदिन क्रियाकलाप एवं अस्तित्व को निलवित कर देता है और 'समग्र मनुष्य' से 'मनुष्य की समग्रता' के धरातल पर उठ जाता है अर्थात् 'विशिष्ट' ही 'वैश्वक' में विसर्जित एवं विस्तारित हो जाता है । इस सबका प्रभाव एक 'झटित्' (शॉक) होता है क्योंकि प्रेक्षक अपने निजी संसार और कृति के संसार की तुलना में इस समस्या का सामना करता है कि यह जगत (दोनों संसार) कितना मानवीय है । कलास्वाद की भावदशा में यह समस्या ही 'झटित्' की घनीभूत करती है; और यह झटित् ही कॅथॉसिस है । इस प्रकार अब अरस्तू द्वारा अनुकीर्तित और केवल त्रासदी में अनुप्रविष्ट कॅथॉसिस—कुछ विशिष्ट भावों अथवा लालसाओं के संदर्भों से विस्तीर्ण होकर—समग्र मनुष्य का मूलभूत आत्मेड़न हो जाता है । अतः अब कॅथॉसिस का तात्पर्यार्थ 'मनुष्य की समग्रता' के धरातल तक उत्थान पा जाता है । इसीलिए यह धारणा 'अपोलो-चिरेचन' कही गयी : कला के विवेक-देवता से प्रतीकायित हुई !

कॅथॉसिस का अनुभव मानवता के प्रयोजनों का पर्याय हो जाता है । इस जगत के यथार्थमुकुर के सामने मनुष्य के अनुभव आ खड़े होते हैं । अतः मनुष्य (के अनुभव) और दर्पण के प्रतिबिंब के बीच अनुकरण (माइमेसिस) का नहीं, बल्कि परायेपन (एलियेनेशन) का बोध जागता है क्योंकि यथार्थमुकुर का प्रतिबिंब अपनी महानता से उसे लज्जित करता है, उसके फालतूपन और लिजलिजेपन को दिखाता है, आत्म-श्रेष्ठता को प्राप्त करने में उसकी वर्तमान असमर्थता को उद्घाटित करता है । 'झटित्' की तात्त्विक मीमांसा यही है ।

उस बिंब का साक्षात्कार करके मनुष्य अपने निजी जीवन के सार का आत्म-स्वीकरण करने के लिए अनुप्रेरित होता है । इस बोध के उदित होने पर अब जगत की तस्वीर ज्यादा स्पष्ट हो जाती है । अतः सुपरिचित भी एक नये प्रकाश में प्रतीत होता है (अन्वेपण) । अतः कॅथॉसिस केवल जीवन के नये तथ्यों को नयी रोशनी में ही नहीं प्रकट करता बल्कि प्रेक्षक के संदर्शन की गुणात्मक स्पष्टता का ऐंझ परिवर्तन बनता है कि उसके प्रत्यक्षीकरण का ही दृष्टिकोण बदल जाता है । अतः कॅथॉसिस जीवन को परिवर्तित करता है । लुकाचश अरस्तू के शोधकरण एवं पवित्रीकरण के साथ परिवर्तित प्रत्यक्षीकरण का कोण जोड़कर कॅथॉसिस के शक्ति-त्रिकोण को पूर्ण कर देते हैं । इस तरह कॅथॉसिस एक ओर नयी चीजों का 'अन्वेपण' करता है तो दूसरी ओर सुपरिचित वस्तुओं को नये प्रदीपन में पेश करके 'विस्मित' (पेरिपेटेइआ) भी करता है । इस तरह कॅथॉसिस 'झटित् प्रत्यय' द्वारा मनुष्य का रूपान्तरण करता है [यह भट्टनायक प्रणीत परवर्ती 'साधारणीकरण' की धारणा से तुलनीय है जिसके द्वारा प्रेक्षक की अपेक्षा उसके स्थायी भावों का रूपान्तरण होता है] ।

कॅथॉसिस के एक तीजे गैर-अरस्तुई हाशिये के उद्घाटक भी जर्मन मार्क्स-

वादी नाटककार बर्तोल्त ब्रेख्त (१८६८-१९५६) रहे हैं जिन्होंने 'सागदी' के बजाय महाकाव्यत्मक नाट्य (ईपिक थियेटर) की स्थापना करते हुए कैथॉलिसम की यह पराजय या परकीयकरण-प्रभावन (ऐन्जियेनेशन-इफेक्ट) की धारणा की प्रतिष्ठा की। लुकाच्य ने कैथॉलिस-प्रतिष्ठा के दौरान बताया था कि यथार्थता की तस्वीर के अधिकाधिक स्पष्ट होते जाने पर गुपरिचित भी एक नयी दीर्घ में ध्वस्त होने लगे हैं। इसी बिंदु से ब्रेख्त ने परकीयत्व-प्रभावन की धारणा विनाशित की जिसका संभव मानवीय क्षेत्रों में है।

अपने 'ऐपिक थियेटर' के नाट्य मिश्रणों को गैर-अरस्तुई घोषित करते हुए ब्रेख्त ने अभिनय की महानाट्यात्मक प्रणाली को भी प्रतिपादित किया। उन्होंने यह भी कहा कि आधुनिक मनुष्य के सामने आधुनिक जगत की ध्यातया केवल एक परिवर्तनीय जगत के रूप में ही की जा सकती है। अतः ब्रेख्त ने अपने नाटक में पात्रों की अरस्तुई नमिक इफाई को भंग किया, प्लॉट के बजाय इतिवृत्त को स्थापित किया, दृश्यों को पूर्ण नाटक का अंग बनाने की बजाय स्वयं में पूर्ण या अंगी बना दिया जिससे कि कार्य व्यापार एक विकामशील आवश्यकता के द्वारा अग्रसर होने के बजाय शक्यों या शक्यों द्वारा आविर्भूत होता है। इस तरह ब्रेख्त ने अरस्तू के विनाश-शील भौतिकवाद के स्थान पर 'द्वंद्वीय भौतिकवाद' की प्रतिष्ठा कर दी जिसका फल 'ऐपिक नाट्य' है।

उनके इस ऐपिक नाट्य के प्रेक्षकबृंद पाकशाल में पके-पकाये भूने-संघे हृदयों वाले छात्र पदार्थ नहीं हैं; न ही वे समाधिस्य योगी की तरह तटस्थ हैं; और न ही सुमनस की तरह निष्क्रिय हैं। प्रेक्षक की इन अवस्थाओं को ब्रेख्त 'पाक्स' वृत्तिमा कहते हैं। इसी अवस्था में अरस्तुई 'विवेचन' या भरतवादी 'रसोत्पत्ति' होती थी। उन्होंने 'परकीयत्व-प्रभावन' के अंतर्गत प्रेक्षक को भी असली सहभाग के लिए प्रेरित किया अर्थात् वह रूपकात्मक तथा अक्षरशः एक रव्ये पर कायम हो जाता है और स्वयं अपने निर्णय भी देता है। इस तरह प्रेक्षक की भी कार्यशक्ति उद्बुद्ध रहती है। इसकी तुलना में परिष्करी रंगनाटकों में प्रेक्षक मंच के अभिनय में ही इतना अधिक उलझ जाता है कि (तन्मयीभवन की दशा में) उसकी कार्यशक्ति निश्चित रूप से खल्लास हो जाती है। इस तरह 'ऐपिक नाटक' का प्रेक्षक प्रतिबद्ध होने के कारण समहृदय या स-हृदय नहीं होता; अभिनय और पात्र का सहभागी होने के कारण आवश्यक रूप से उसका तदाकार नहीं होता; और सक्रिय तथा जागरूक होने के कारण नाटक की दुनिया और अपनी दुनिया के बीच की परिवर्तनीय मानवीय स्थितियों का अनुशीलन करता है।

[एक और अप्रासंगिक हाशिया याकी है जिसने कैथॉलिसम को फूटडता (एकसडिटी) द्वारा विस्थापित किया है। किन्तु उसका अप्रासंगिक विवेचन नहीं हो सकेगा]।

## आनुष्ठानिक कलाओं का समाजशास्त्र

नाट्य जैसी आनुष्ठानिक कलाओं (पर्फार्मिंग आर्ट्स) में हमें अनेकानेक सूत्र मिलते हैं। इन कलाओं में कई अन्य कलाओं और विद्याओं का संश्लेषण होता है; इनकी शैलियाँ सभ्यता से तथा सभ्यता के कई अंगों और ऐतिहासिक चरणों से समन्वित होती हैं; इनके रूपबंध (फार्म) तथा आकृतिबंध (स्ट्रक्चर) इतिहास-दर्शन और सामाजिक व्यवस्था के दर्पण होते हैं; तथा इनकी भाषा एवं शैली में इतिहास एवं भूगोल के अनेक घटकों का सामंजस्य होता है।

भारत-पूर्व नये सौंदर्यबोधानुभवों को कला या विद्या के बजाय 'वेद' के मूल नाम से अभिहित किया जाता था : नाट्यवेद, धनुर्वेद, गंधर्ववेद इत्यादि। इनका प्रथम सैद्धांतिक निदेशन 'सूत्र' रूप में होता था; और बाद में 'शास्त्र' में विस्तार (भाष्य) होता था। पाणिनि ने नटसूत्र का जिक्र किया है और भरत ने रससूत्र की प्रतिष्ठा की है। गंधर्वसूत्र में 'गीतमनृत्यम च साम च वादित्तम् च' (गान, नृत्य, गायन और वादन) समेट लिये गये हैं। 'सूत्र' मूलतः दार्शनिक एवं श्रुचात्मक [वेदमूत्र (ब्रह्मसूत्र)], आनुष्ठानिक (गृह्यसूत्र) एवं व्यवहारमूलक (कामसूत्र) होते थे। शायद वात्स्यायन भरत से थोड़ा पहले हुए होंगे। वस्तुतः वे महाकाव्यों के उस संकलनकाल में हुए होंगे जब 'सूत्र' और 'शास्त्र' पर्याय-से थे। बाद में सूत्रकार और सूत्रधार की तथा 'नटवैतालिक' की मंत्री हुई और नाराशासी गाथा गायी जाने लगी ('गाथा. पुरा गीता:'). इसी पूर्व दूसरी शती के आसपास सूत्रकर्ता शास्त्रकार बने होंगे तथा सूत्रधार और सूत्रकार की कातमैत्री हुई होगी। 'श्लोक' उद्गीथात्मक थे अर्थात् उनमें उच्चार प्रधान और गान गौण था। बाद में 'गाथा' में गायन और गान प्रधान हुए ('गीता गाथा.'). गाथा में कथा भी 'इतिहास'-रूप में अथवा 'नाट्य रूप' में अनुप्रवेश पा जाती थी। अतः 'नाट्यशास्त्र' में भरत को गाथा-गान, इतिहास और नाट्यादि के संयोजन को लेकर ही निरूपण करना पड़ा है।<sup>१</sup> पौराणिक शैली में इसे यूँ कहा गया कि पाठ्य, गीत, अभिनय और रस को लेकर नाट्यसृष्टि की गयी। विशेषतः 'नाट्यशास्त्र' में पंद्रहवें से लेकर बीसवें अध्याय तक वाचिक अभिनय का जो वर्णन है उसके अंतर्गत वाणी की महत्ता, छंदोविभाग, वृत्त, अलंकार, भाषा-विधान, संभाषण आदि शामिल हुए हैं। बाईसवें अध्याय में चार वृत्तियों का वर्णन है। 'नाट्य' के अंतर्गत यह कलासंश्लेष संस्कृति के विकास और संवर्धन को, कलाओं के विभिन्न रूपों तथा उनके भौगोलिक-ऐतिहासिक उद्गारों को संकेतित करता है। वस्तुतः नाट्यशास्त्र शुर्गों तक पल्लवित-पुष्पित पूरी सभ्यता एवं संस्कृति का कलात्मक इतिहास-संग्रह है।

१. सूत्रधार और सूत्रकार के साथ 'सूत्र' की उपलब्धता भी है। 'सूत्र' के चार तात्पर्य हैं—'लोक-गायिक' (महाकाव्य परंपरा के आनुबंध्य गायक) और 'कुलील' (लोक गायक); 'सारथी' और 'सूत्रधार'।

२. रामायण में सूत्र को 'पौराणिक' भी कहा गया है तथा दोनों महाकाव्यों में 'सूत्रमागध-वर्धन' का समासपद मिलता है।

भरत के इस कला के विश्वकोश में छत्तीसवां अध्याय मानो मियकीय इतिहास को धुंधलके से खींचकर क्षीणालोकित कर देता है।

वैदिक और याज्ञिक क्षेत्रों (स्वर्ग) में कर्मकांड की प्रधानता थी। इसी के समानांतर गंधर्व और किन्नर जैसी जातियों में सुगंधित द्रव्यों, उन्मादक उपभोगों से युक्त उन्मत्त उत्सव प्रचलित थे। महाकाव्य में एक ओर तो मृगया (हिंसा) मिलती है; दूसरी ओर अश्वमेध, राजसूय और पुंडरीक यज्ञ। अतः नेता की आखेटक हिंसा पर भी अहिंसा-मत वाद में धोपा गया है। नेता-नायकों के कई वर्जनीय कर्मों के अलावा रमणियों के द्वारा मंदिरापान के उल्लेख भी मिलने लगते हैं—'मदस्खलितगामिन्याः' (i, २२२, २१); 'मदोत्कटे' (२३)। मधुचर्या के ये प्रसंग परवर्ती हरिवंश में बहुत मिलने लगते हैं। किंतु भरत के समय में ये कोई नैतिक वाक्ये नहीं थे। अर्थात् ईसा सन् के आसपास 'हिंसा' और 'भोग' के विषय में पर्याप्त स्वच्छंदता थी। एक तापसी सांस्कृतिक पैटर्न में ये अंश यवन (आयोनिज) यूर्थों के डायनीसियन-पर्व से तुलनीय हैं। रोमक (रोमन) यूर्थों तक स्थिति बदलती है। अस्तु !

ऐसे भारतीय उत्सवों का मूलरूप नाटकीय था और उनमें अप्सराएं (आर्षेतर जातियों की रमणिया) भाग लेती थी। मुनिगण अर्थात् प्रौढ़ और गंभीर नीतिवादी लोग और देवता उनमें भाग नहीं लेते रहे होंगे। लेकिन निस्संदेह आनंद और भोग के विलासी युवक (भरतपुत्र) उन नाटकीय उत्सवों में भाग लेकर मदमत्त हो जाते रहे होंगे। उन नाटकों में युवतियों के साथ उन्हें स्वेच्छाचार की आजादी रही होगी। अतः बुजुर्ग आयों (मुनियों) और नये युवकों (भरतपुत्रों) के बीच जो उग्र मतभेद हुआ उसमें युवकों की स्वच्छंदता और विलासिता दबायी गयी (भरतपुत्रों को शाप)। अतः युद्धिमान बुजुर्गों (बृहस्पति) ने एक ओर तो सुरांगनाओं का मानुषों के साथ संगम वजित किया, दूसरी ओर उनके देवताओं को गंधमाल्यों से पूजित करने की विधि का निषेध करके अपने देवताओं वाले स्तुति-मंगल का विधान कर दिया। अतः पहले जो युवक आर्षों और आर्षेतर जातियों के बीच स्वच्छंद और मुक्त अभिनय-विनोद से मुक्त लीला चल रही थी (नाटक को पहले उर्वशी भूतल पर लायी थी), वह टप्प हो गयी। अब वह दुबारा संस्कारित हुई। विद्रोही और आनंदभोगी युवकों ने आदिम नाटकों के उन्मत्त-उल्लास को 'नांदी' का तथा वैदिक अनुष्ठान को 'पूर्वरंग' का आवरण पहना दिया होगा। इस तरह उन्होंने पुनः नाट्याभिनय शुरू किया होगा और इस कलाकर्म पर लगे शूद्रकर्म के कर्तक को छोड़ दिया होगा। तीसरे चरण पर नाट्य पर ग्रीक प्रभाव पड़े होंगे; और विभिन्न प्रदेशों की जातियों तथा रीतियों को 'वृत्ति'-रूप में ग्रहण किया गया होगा।

एक बात और भी ध्यातव्य है। भरत ने अपने समय की सर्वर्ण-संस्कृति के टाचे को लोक-जीवन और लोक-भावना के लिए एक झटका देने की कोशिश की। ऐसा लगता है कि उन्होंने वर्ण-संघर्ष को एक सर्वव्यापक माध्यम—पंचमवेद नाट्य—के द्वारा संकेतित किया और उसका रूपायन लोकतत्त्व में किया। भरतपुत्रों के

शाप से तो यह स्पष्टतः ध्वनित होता है कि कर्मकांडी ब्राह्मणों और विलासी क्षत्रियों ने भरत तथा उनके सौ अनुयायी शिष्यों को शापित और प्रताड़ित भी किया क्योंकि वे सवर्णों के वजाय 'सर्वोपदेशजनने' तथा 'लोकोपदेशजनने' नाट्यवेद रच चुके थे। इसकी कीमत उन्हें हिंदू नृपतंत्र से तिष्कासित होकर दक्षिण के एक आदिम समाज में बसकर चुकानी पड़ी। उनके सौ शिष्यों को तो शूद्र भी घोषित किया गया। फलतः 'पंचमवेद' और 'चाक्षुष यज्ञ', तथा 'शापित भरतपुत्र' तत्कालीन सामाजिक संघर्षों के प्रचञ्चन प्रतिबिंबों को झिलमिलाते हैं।

इन प्रसंगों के लिए हम उत्तर भारत के साक्ष्यों को दे चुके हैं। दक्षिण भारत (दक्षिणापथ) के साक्ष्यों से भी कुछ नयी व्याख्याएं आलोकित हो उठती हैं।

वस्तुतः टीकाओं, भाष्यों और व्याख्याओं के लिए तो दक्षिण के आचार्य और विचारक बेजोड़ हैं। आठवीं शती के बाद भरत सूत्र के जो व्याख्याकार भट्टलोल्लट्ट, श्रीशंकु, भट्टनायक, अभिनवगुप्त आदि उत्तर भारत (कश्मीर) में हुए उनकी दार्शनिक भित्ति देने वाले शंकर और कुमारिल थे। उन्होंने क्रमशः अद्वैतवेदात और वैदिक न्याय के दर्शन प्रतिपादित किये। दक्षिण में यह युग पांड्य एवं पल्लववंशी सम्राटों का था जो सातवाहन-साम्राज्य के खंडहरो पर उदित हुए थे। इसी समय में चालुक्यों का अभ्युदय हुआ था जिन्होंने हर्षवर्धन की दिग्विजयी महत्त्वाकांक्षाओं के चित्रों पर पानी फेर दिया था। आठवीं शती के मध्य से चालुक्यों का अवसान और राष्ट्रकूटों का उत्थान होता है। एल्युरा में चट्टानें काटकर बनाया गया कैलास-मंदिर राष्ट्रकूटों की देन है। पांड्यों की देन महावलीपुरम (मामल्लपुरम) तथा पल्लवों की काजीवरम (काचीपुरम) है। लेकिन इस इतिहास का पूर्वरंग तो सातवाहन-युग (ई० पू० २३०-ई० पू० २००) था। यह उत्तर भारत के मौर्य-युग (ई० पू० ३२५-१८८) का परवर्ती था।

भरतपूर्व पाणिनि (ई० पू० लगभग ६००) के भाष्यकार कात्यायन (ई० पू० ४००) दक्षिण भारत के थे। पाणिनि ने कलिंग का नाम लिया है तो कात्यायन ने पांड्य, चोल और केरल का। इन राज्यों का नाम कौटिल्य के 'अर्थशास्त्र' और अशोक के शिलालेखों में भी आता है। इसके अलावा अगर् शुंगवंश के प्रथम सम्राट पुष्यमित्र शुंग ने दो बार अश्वमेध किया था तो सातवाहन-वंश के तीसरे सम्राट श्री शातकर्णी प्रथम ने भी, परवर्ती शुंग सम्राट को पराजित करके, अश्वमेध यज्ञ किया था। इस तरह हम भरत और उनके 'नाट्यशास्त्र' को शुंग-सातवाहन कालों की धुरी पर स्वीकृत करते हैं (कालिदास ने 'मालविकाग्निमित्र' में आंध्रों अर्थात् 'आंध्रभृत्यो' अर्थात् पूर्वनामधारी सातवाहनों पर शुंगों की विजय का हवाला दिया है)। सातवाहन-वंश के सातवें सम्राट हाल (ई० पू० २०-२४) थे जिन्होंने महाराष्ट्री प्राकृत में आर्याछंद में सात सौ श्रृंगारपरक 'गाथाएं' संकलित की हैं ('गाथा-सत्तसई')। भरत के सांस्कृतिक भंडार में श्रृंगार और गाथाएं भी उपजीव्य बनी हैं।

यह भी लगता है कि सीइस्तान से आने वाले शको (ई० पू० ७५ में उन्होंने सिंधु-तराई को जीतकर उसे 'शाकद्वीप' बना दिया था) के आसपास संभवतः भरत



का समय रहा होगा। ई० प० ४०-८० तक सातवाहनों से भूमि छीनते हुए शकों को शक्ति बढ़ रही थी किंतु सातवाहन राजा गौतमीपुत्र शातकर्णी (ई० प० ८०-१०४) ने शकों, पल्लवों और यवनों का विनाश किया। इसी तरह गुप्त सम्राट चंद्रगुप्त द्वितीय (ई० प० ३४०-४१४) ने शकों का विनाश किया। किंतु यह भी मुमकिन है कि वृद्ध भरत के मुकाबले नवभरत पर शकों और यवनों का असर पड़ा हो क्योंकि नाट्यशास्त्र स्वर्ग से पृथ्वीतल पर आते-आते कई वार घटा-बढ़ा है। ग्रीक एवं रोमन प्रभावों की छाप अमरावती तथा कृष्णा नदी की घाटी के स्तूपों पर बिल्कुल स्पष्ट है।<sup>१</sup> भरत के नाट्य में यवनिका और अल्लूरु के शिलालेख में योनिक नाम प्रदीप का नामकरण ग्रीक संस्कृति के नाट्यमंच पर अनुप्रवेश को दोहरे ढंग से सिद्ध करता है। शुगों तथा सातवाहनों के समय में यवन (ग्रीक), पल्लव (ईरानी) और शक (शीस्तानी) जातियां आनी शुरू हो गयी थी। यवनों का प्रभाव बहुव्यापी नहीं रहा। लेकिन शक-वंश के सम्राट कुपाण और उनके पौत्र कनिष्क की उतनी ही महान् देन है जितनी पूर्ववर्ती मौर्य सम्राट चंद्रगुप्त और उनके पौत्र अशोक की।

भारतीय इतिहास-पटल पर एक अनूठी बात हुई। कुपाण और कनिष्क बौद्ध हो गये। सातवाहन ब्राह्मण थे ही। कुपाण ने मथुरा को राजधानी बनाया जो विद्या और संस्कृति का केंद्र थी। कनिष्क (ई० प० १७५) ने पुष्करावती (पेशावर) को अपनी राजधानी बनाया [दक्षिण में पांडुर्यों ने भी अपनी राजधानी का नाम मथुरा (आधुनिक मडुरैड) रखा था]। इस तरह हम भरत के युग तथा उसके आसपास ब्राह्मण, बौद्ध और शैव (कुपाण का पुत्र शैव था, पौत्र कनिष्क बौद्ध) धर्मों का सगम और अंतरावलंबन भी पाते हैं। ब्राह्मणवाद में शुगों ने ब्रह्मा-विष्णु-महेश की धारणा को प्रतिष्ठित किया था तो सातवाहनों ने राम-केशव-अर्जुन की प्रतिस्थापना की। अतः शिव का त्रिशूल, बुद्ध का धर्मचक्र और वामुदेव का शंख-पद्म, सभी इस काल में पूजे गये। इसीलिए भरत के 'नाट्यशास्त्र' में बौद्धों की कल्पना कल्पन रस होकर शामिल है, शिव के संप्रदाय का नांदी भी है, तथा भागवतों का मांगल्य भी।

एक ताजुब और है। गांधार और पंजाब के क्षेत्र में जिस 'इंडो-हेलेनिक' अर्थान् गांधार शैली (प्रायः ई० पू० ५०-ई० पू० ३००) का उत्कर्ष हुआ उसमें विषय तो बौद्ध हैं, लेकिन शैली सर्वथा यूनानी। गांधार-शैली का इतना श्रेष्ठ उत्कर्ष अचानक ही नहीं हुआ होगा। इसके पहले अन्य छोटे-छोटे सांस्कृतिक प्रभाव भी पड़े होंगे। जब शिल्पकला के क्षेत्र में इतना क्रांतिकारी ग्रीक प्रभाव जगमगा रहा है तब हम नाट्यकला को किस तरह विशुद्ध तथा सर्वथा भारतीय मानें? सांस्कृतिक आदान-प्रदान एक जागरूक जाति और उदार सांस्कृतिक चित्त की निशानी है। यही लगता है कि कल्प, भयानक, हास्य और रोद्र रस भी ग्रीक नाट्य-शैली की प्रेरणा

१. दे०. 'ए हिस्ट्री ऑफ साउथ इंडिया', नीलकण्ठ शास्त्री, पृ० ६७ (आवृत्तकोडं यू० प्रेस १९६६, तृतीय संस्करण)।

से आए हों; और गांधार-शैली की तरह उनके विषय का पूर्ण भारतीयकरण हो गया हो। अगर बौद्ध कला के करुणा-भाव के केंद्र पर गांधार के ग्रीक समर्पित हो सकते हैं तो निस्संदेह आनंदवादी आयों के लिए भी करुण, भयानक, हास्य और रीढ़ादि रसों का महाभारत वाला यथार्थ संसार ग्रीक टोलियों ने ही विशेष आग्रह से शामिल कराया होगा। अलवत्ता ये रस भी उसी आनंद की धुरी में ही घूमे। भारतीय आयों की वृत्ति जो यही थी। इसके अलावा इस समय में मध्य एशिया का तेजी से हेलेनीकरण हो रहा था और यह प्रक्रिया भारतवर्ष में भी अनुप्रवेश पा चुकी थी। पुनः एक अन्य प्रमाण भी है। अशोक-स्तंभों पर छुदी पशुओं की आकृतियों तथा उनकी शैलियों पर जब निश्चित रूप में असीरियायी एवं ग्रीक प्रभाव स्वीकृत है; जब कुपाण कालीन मूर्तियों पर भी ग्रीक प्रभाव स्वीकृत है तब मध्यवर्ती काल की प्रमुख कला पर भी यह भाव वाकामदा पड़ रहा होगा। इस मध्यवर्ती काल में ही नव भारत ने अपना 'नाट्यशास्त्र' संग्रहीत किया है। अतः ग्रीक प्रभावों की यह सुंदर, सांस्कृतिक और विचित्र धारा 'नाट्यशास्त्र' के भी कई उपागों में अंतःप्रवाहित हुई होगी—इससे कौन इतिहासदार्शनिक इनकार कर सकता है ?

मुनि भरत के समय में वास्तुकला की ब्राह्मण-शैली तथा बौद्ध-शैली, दोनों का विकास हो चला था। बौद्धों के सप्तभौम घर और ब्राह्मणों के पर्वतशिखर वाले देवमंदिर, बौद्धों पर हेलेनिक या गांधार प्रभाव और ब्राह्मणों पर अवतारवाद का जादू घुलमिल कर प्रकट हुआ। नाट्यशास्त्र में प्रेक्षागृहों के निवेश पर बौद्ध प्रभाव, और रंगभूमि पर अनुष्ठान-वेदी के ब्राह्मण प्रभाव का संगम स्पष्ट झलकता है। सात-चाहनों के पूर्वार्ध काल में पश्चिम भारत के गुफा-मंदिरों का निर्माण, अमरावती और नागार्जुनकोंडा के स्तूपों पर ग्रीक प्रभाव, कृष्णा नदी की घाटी के शिल्पावशेष, तथा भरत का 'नाट्यशास्त्र'—ये सभी एक महारूप और महाभाव में समन्वित होकर भरत की उस एक 'शैली' तथा एक 'सम्पत्ता' को अंतर्प्रयित करते हैं ! इनकी सूक्ष्म छानबीन की आवश्यकता आज तक बनी हुई है।

आयोनियन ग्रीकों या यूनानियों के जगत में भी नाट्यकला के 'रूप' को लेकर समाज और सम्पत्ता के गठन की प्रामाणिकता खोजी गई है। अनुकृति (माइमेसिस) और विरेचन (कॅथार्सिस) के योग से ही अरस्तू पंडित अपने गुरु प्लेटो की मिथकीय भाषा की अभिमंत्रित कुञ्जटिका से बाहर आ सके। प्लेटो द्वारा प्रतिकल्पित आदर्श 'रूप' (eidōs) नित्य (अपरिवर्तनीय) यथार्थता के स्वर्ग में मौजूद थे अर्थात् वे देश एवं काल के अक्ष से विमुक्त थे। अरस्तू की 'विशिष्ट रूप' (स्पेसिफिक फॉर्म) की धारणा में रूप समयधारा में बह रहे हैं तथा इंद्रियग्राह्य अस्तित्व वाले हैं। अतः अरस्तू ने 'विशिष्ट रूपों' के द्वारा 'आदर्श रूपों' की अस्वीकृति की। प्लेटो मानते थे कि दैवी कलाकार परिपूर्ण मॉडलों की अनुकृति पर प्रकृति के अनुक्रम (आडर) का निर्माण करता है। अरस्तू ने प्रारूपों (मॉडलों) को नकारा और इसी क्रम में 'आदर्शों' को भी। अतः दैवी स्रष्टा स्वयं ही विलीन हो गया। इससे जीवित प्राणियों के लोक में गति की शक्ति को 'रूप' में अंतर्निहित माना गया। शक्ति की गति ही विशिष्ट

रूप का विधान करती है और विशिष्ट रूप व्यक्तियों के माध्यम में अलग-अलग उन्मी-  
लित होता है। अनेक जीवन-संभावनाओं के पुंज में 'रूप' परिपूर्णता की एक आकांक्षा  
तथा एक कोटि है। इस तरह (लुकाकश के शब्दों में) अरस्तू 'सौंदर्यबोध के विशिष्ट  
गुण (eigenart) के सन्धे अन्वेषक हैं।' भौतिक जीवन भी एक कुंडलित छले की  
तरह है जिसमें गति की शक्ति अंतर्संचित है। (यह तो 'अव्यक्त प्रकृति' की भांति  
है)। अतः भौतिक जीवन के गुणात्मक रूपामय की प्रक्रिया के रूप में 'अनुकृति'  
उभरती है। अनुकृति का श्रेष्ठ चरण 'रूप' की रचना है; रूप एक घनीभूत एकता  
है: वास्तविक जीवन तथा कला में प्रतिबिंबित जीवन की। इसी तरह के एक 'विशिष्ट  
रूप' का नाम त्रासदी है। त्रासदी अनुकृति-मंडल की सर्वश्रेष्ठ धुरी है। अरस्तू ने  
इस धुरी से 'लिरिक-काव्य' को बाहर रखा था। संभवतः उनके समय में इसमें  
त्रासदी के गुण नहीं आए थे (लुकाकश)। किन्तु इसके साथ ही उन्होंने संगीत में  
'विरंचन' को स्वीकार किया है।

नृत्य और संगीत और छंद के मूल में 'चरण' (arsis) है। छंद और संगीत  
में 'आसिस' का अर्थ स्वरमान है, तथा नृत्य में पदमुद्रा। वस्तुतः छंद-रचना  
संगीत और नृत्य के सहाकार की देन है। ग्रीक छंद में स्वरमान (पिच), स्वराघात  
(स्ट्रेम) तथा अक्षरोच्चार दैर्घ्य (लैय आफ सिलेबल) से तत्त्व स्वीकृत हैं। स्वर-  
मान प्रत्येक शब्द में राग (मेलॉडी) की शक्ति को गति देते हैं तो स्वराघात एवं  
अक्षरदैर्घ्य ताल (रिथ्म) को। इस तरह राग एवं ताल की संगति समन्वय (हार्मनी)  
लाती है। गद्य या पद्य में प्रयुक्त ऐसे शब्द श्रुतिमधुर तथा तालयुक्त, दोनों होते हैं।  
प्राचीन ग्रीक चेतना उनमें दैवी (जादुई) शक्ति का अभिधान करती है। अतः ताल  
(रिथ्म) एक उत्तेजक उत्प्रेरक की भूमिका अदा करती है। ताल छंद का प्राण है।  
अरस्तू ने कहा है कि हर्षोन्माद या भावाकुलता व्युत्पन्न करने के लिए ताल की कुछ  
मात्रा एवं विशिष्ट कोटि अनिवार्य है। इसका पहला आधार तो संगीत और नृत्य से  
मुक्त उर्वरण-कर्मकांडों में स्रोतगायन है जिससे स्वर (संगीत), शब्द (छंद) और  
मुद्रा (नृत्य) का सामरस्य स्थापित किया। दूसरा आधार है डायोनीसिमसीय उत्सवों  
से 'डिपिरंब' अर्थात् आवेशीय भाषणों के अनुकीर्तन की ओर संक्रमण। अद्वैतनाद  
की उच्छल दशा में कवि डिपिरंब का गायन एवं अभिनय करते थे और प्रेक्षक बृंद  
भी कुछ टिप्पणी करते हुए शामिल हो जाते थे (प्रेक्षकों का सहभाग ही अंतिम चरण  
में 'कोरस' या ममवेतगान में परिणत हुआ)। अतः यह पूरी तरह स्पष्ट हो जाता  
है कि त्रासदी की भाषा एक विशिष्ट भाषा है जिसमें लय-ताल, संगीत-नृत्य और  
डिपिरंब का तालमेल है। केवल ऐसी विशिष्ट भाषा ही 'कलाभाषा एवं काव्यभाषा'  
है जो विरंचन कराने में समर्थ है। अरस्तू त्रासदी की ऐसी काव्यभाषा एवं कलाभाषा  
के मुगल को 'रमणीय ढंग से सुपरिष्कृत या सालंकृत' कहते हैं। त्रासदी का भाषा के  
विषय में उनका कथन है—'भाषा रमणीय ढंग में उद्विगत एवं सुपरिष्कृत या सालंकृत  
(एन्ड्रिपेटेड गूट एलाबोरेटेड अट्टेन्टिवली) होनी है। नाटक के विभिन्न भागों के  
प्रकारों के आधार पर वे परिष्कार वितरित किये जाते हैं।' 'भाषा के उन्नयन' की

अरस्तुई धारणा के कारण हम वास्तविकता के विशिष्ट विष को प्राप्त करते हैं। फलतः त्रासदी की भाषा का दूसरा आयाम उद्घाटित होता है : यह ताल से अधिक विशिष्ट अनुकृति (डिथिरेब) से संबद्ध होती है। अतः यह भाषा ही विरेचन में समर्थ है (ऐसी भाषा के बुनियादी आधार पर ही बाद में रोमनक लोजाइनस (ईसा पश्चात् प्रथम शती) ने अपने 'उदात्त'-सिद्धांत की स्थापना की थी)। एक बात और भी परिलक्षित होती है कि त्रासदी के साथ ही अरस्तु एक नई भाषाक्रांति का समारंभ कर रहे हैं। व्यापक रूप में वे महाकाव्यों के लिए 'हैक्सामीटर' तथा त्रासदी के लिए 'आयम्बिक' की अनुकूलता का इशारा करने के बाद त्रासदी की अनुकृतिमयी तथा वास्तविक भाषा को संगीत एवं नृत्य से अर्थात् ताल एवं छंद से आजाद कराना चाहते हैं। स्पष्ट है कि वे शनैः-शनैः काव्यभाषा और नाट्यभाषा के अंतर को भली-भांति समझते जा रहे थे। वे नई भाषा-क्रांति के सिंहद्वार को खोल ही रहे थे ! और यह द्वार खुला, परवर्ती रोमन आलंकारिकों एवं भाषणवेत्ताओं के स्वागत के लिए !!

### नाट्यरूपों की समसामयिकता

बस, अब आखिरी चुनौती बाकी है।

आज भरतमुनि के रसानंदवादी नाटक और अरस्तु के संत्रासवादी त्रासदी-नाटक के संदर्शन हमारे लिए पूरे सार्थक और प्रामाणिक नहीं रहे।

यह तो ठीक है कि जो सवाल हमने आरंभ में उठाया था वह काफी सुलझा है अर्थात् आधुनिकताबोध एवं ऐतिहासिक-समाजशास्त्र तथा द्विधात्मक भौतिकवाद के सहारे हमने ग्रीकों और आर्यों के पुराने जमाने का पर्याप्त आधुनिकीकृत संदर्शन हासिल कर लिया है। लेकिन ग्रीक त्रासदी और भारतीय रूपक के संसारों में आत्मनिर्वासन (सेल्फ-एलिवेशन) का आधुनिक घटक ज्ञाक तक नहीं सका था। और, हमारी आधुनिक त्रासदी की शुरुआत ही आत्मनिर्वासन या आत्म-परामर्षन से होती है। धूनानी त्रासदीकारों का दुर्भाग्य, भारतीय महाकवियों का सौभाग्य तथा शेक्सपियर का व्यक्तिवैचित्र्य आज असार्थक-से हैं। भाग्य की त्रासदी में आश्चर्य होता था, सौभाग्य के रूपक में आनंद मिलता था और व्यक्तिचरित्र की त्रासदी में रहस्य फैलता था। इस तरह ये तीनों वृत्तियाँ अपने-अपने समाजों की ऐतिहासिक यथार्थताओं का असली प्रतिबिंब रही थीं। ग्रीकों तथा आर्यों का वह थ्रद्धा एवं विश्वास वाला मिथयी नैतिक संसार कहाँ रहा ? वह तो भवभूति और शेक्सपियर के चित्त में ही संशयात्मना हो चुका था। भवभूति ने अपनी पीडा तथा दूसरों की दुर्गति का संवाग प्रेरक करुणा को केंद्र में प्रतिष्ठित करने की अकेली कोशिश की थी। शेक्सपियर (१५६४-१६१६) ईसाई-मजहब के ईश्वर और शैतान से अपना पीछा छुड़ाकर निर्गुण-बोध से आलोकित व्यक्तिवादी केंद्र से जुड़े और भाग्य के वजाय परित्र की प्राग्गती प्रस्तुत की : हैमलेट, लियर मैकबेथ आदि संसार से निर्वासित तथा मृदु में आत्मनिर्वासित हैं। शेक्सपियर मानो शतके से मध्यकालीन घुटन को गमन करने की छत्रपत्रा रहे हैं। इसीलिए इनमें मृत्यु का मध्यकालीन सत्रास तथा नरक का ईर्ष्या भय प्रति शीघ्र है।

वास्तव में उन्होंने अपनी स्थिति और समयचेतना, दोनों का अतिक्रमण किया और स्वतंत्रता को जीता था। उन्होंने अपने ऐलजावेथ युग में ही देखा था कि मलका की समुंदरी फौज ने स्पेन के जंगी वेड़े 'आमंडा' का विध्वंस करके तीनों सिंघुओं पर अधिकार जमा लिया था और साम्राज्यवादी विस्तार का बीज भी बो दिया था। किंतु उन्होंने अपने युग के अशुभ का भी संदर्शन किया। यह डरावना और संतप्तकारी सदृश 'किंग लियर' में पराकाष्ठा पर है। अपने समय की फूहड़ता (एक्सडिटी) को भी उन्होंने विद्वकों-मसखरों द्वारा प्रकट किया। अपने समय में उन्हें मध्यकालीन ईसाई खुदा अथवा शैतान के बजाय अथाह शारीरिक पीडा, अंधकारपूर्ण सदृशन (उनकी 'डार्क लेडी' भी), व्यक्तिवादी तनावों से जन्मा पागलपन (हेमलेट), तीव्र वेदनाभोग, क्रूर अनिष्ट आदि भी सहलक्षित हुए। इस तरह शेक्सपियर ने कुलीनतंत्र के पतन और पाखंड, पद्मत्र और यंत्रणा की गहराई में डूबकर उसे बेलास अभिव्यक्ति दी।

लेकिन आधुनिक युग में आते ही 'वासदी' और 'रूपक', 'कामेदी' और 'प्रहसन' की क्लासिकल धारणाएँ ही खंड-खंड हो गयीं। इनके खंडहरों पर 'फूहड़ता और असंगति' (एक्सडिटी) की केंद्रीय वृत्ति का अभ्युदय होता है जो दुहरे मुखों में वासदी एवं प्रहसन (फार्स) का व्यवहार करती है अर्थात् इसमें इन दोनों विधुओं का सामंजस्य तथा उल्टा समन्वय हो जाता है। इसलिए फूहड़तावादी नाटक में अब हम वासदी में (सहानुभूति में आंसू बहाने के बजाय) हंसते हैं और प्रहसन में (क्रूरता के विमुक्त होने पर हंसने के बजाय) अपनी भूखंता पर रोते हैं। नायक में दार्शनिक एवं विद्वान् के बजाय दार्शनिक एवं विद्वपक का समुपरंजन, तथा नाटक में व्यंग्य और हास्य के बजाय व्यंग्य और कृष्णा का मेल ही फूहड़तावादी नाटकी के प्रयोजन हैं। बैंके, प्रेक्ट, जेने, सार्त्र, आयोनेस्को, पिरान्देल्लो, कामू, आदमोव, मिलर आदि ने इस फूहड़तावादी की सविधेन स्थापना की। रस-चक्र तथा विरेचन-चक्र, दोनों ही आधुनिक फूहड़तावादी नाटक के रस की धुरी से छिटककर स्वर्णिम अतीत में जा धंसे हैं। इस सौंदर्यबोधघातक तक की परिणति 'रसानंद' की मनोदार्शनिक धारणा के स्थान पर विरसता या नीरसता या एकरसता (मोनोटनी) की मूल्यदार्शनिक अवधारणा में हुई। इसके लिए चिड़चिड़ाहट और यंत्रणा को भोगकर उनकी एक बार, दो बार, बार-बार आवृत्ति की जाती है जिस में 'तन्मयता' और ग्रीक 'अस्मिता' के बजाय आधुनिक 'ऊब' (बोरडम) की दशा उत्पन्न हो। इस तरह फूहड़तावाद तथा सौंदर्यबोध में कार्यव्यापार की परिणति अंतहीनता, निरर्थकता, मूल्यहीनता में होती है : न 'फलागम', न ही 'उदात्त कर्म'। सुदरता और भद्देपन, महान् और क्षुद्र, उत्थान और पतन, क्रूरता और कृष्णा का ऐसा सामंजस्य एक ही पात्र अर्थात् नायक में हुआ है जिसमें वह स्वयं भी खलनायक, स्वयं भी विद्वपक, स्वयं भी भूखं प्रतीत होकर सारे मूल्यमंडल और मनोवैज्ञानिक अस्तित्व को ही अस्वीकृत कर देता है। अतः नाटक में मनुष्य के यज्ञाव मनुष्य की अज्ञानता और असमर्थता का वर्णन है। आधुनिक मनुष्य के अविश्वस की यह भी एक नई धारणा है।

इसी के अनुसार प्रेक्षक या सामाजिक की धारणा को लेकर सामाजिक स्थिति निरखित हुई है। सामाजिक संपादना को मूल्यहीन, दोगली और अविश्वेकशील बनाने के लिए इन नाटकों में अभिव्यंजक प्रतीकों का इस्तेमाल ज्यादा मनोवैज्ञानिक प्रयोग किया गया है कि वे (संपादना) भावधारक (एनीमो) और विश्वना (आयरनी) में बदल जाते हैं। ऐसे परिवर्तन में क्रम बँटीय भावदत्ता होती है। अतः नाटक का प्रेक्षक सम्मेलन न होकर क्रमता है; और उगना सामाजिकीकरण अथवा विरेषन न होकर परकीकरण होता है। फूहटावासी पित्रों में श्रेष्ठ-प्रयोग 'परकीकरण-प्रभावन' (एनिमेन्शन-इफेक्ट) को ऐसे मूल आधारों में प्रयुक्त किया। उन्होंने इन मनोवैज्ञानिक तथा सादृश्यमूलक आधारों में विभिन्न करके विरमता की अपनी एवांगिक विचार-धारा में जोड़ दिया। अतः प्रेक्षक बहिर्लंघी तथा विश्वेकक बना रहता है। यह सपनों के लोक में पटुव ही गही जाता, वः अन्तर्देशों एवं प्रतीकों की शक्तियों में उलझ जाने के कारण विचारधारात्मक सवालों के प्रति भी जागृत नहीं हो पाता, और जिंगी भी बायें की सायेंकता का तजकार नहीं कर पाता। अतः श्रेष्ठ की इस श्रेष्ठ मीदर्य-सात्विक धारणा को महत् अंतर्बद्ध निरपेकता में स्थानरिग कर दिया गया। इस भाँति फूहटा के केंद्र में आते ही सामाजिक, मनोवैज्ञानिक, एवं मीदर्यसात्विक दृष्टियाँ बिलुप्त निरपेक और अंधी बना दी जाती हैं।

'ऐविक विपेटर', 'फूहटावासी विपेटर' और 'अंडरपाजंड विपेटर' के बाद अयोगाद का 'द्वि लिदिय विपेटर' तो कुछ बेहद अमृतपूर्व गमरगाएं पेन करता है। 'गनीष रंगमाळा' के युद्ध के लोक यूरोप में धार टोलियों में बँटकर—नेता जूलियन बेक के शब्दों में—'परंपरागत रूपों में पूर्णविच्छेद कर रहे हैं क्योंकि वे बुद्ध्याय वयं की संपत्ति हैं।' इस ओडोशन को 'एंडीगोन', 'फैंटेस्टादन' तथा 'मिस्टरीज' जैसे रंग-नाटकों को घेरने का श्रेय भी प्राप्त है।

पहली टोली जूलियन बेक तथा उनकी पत्नी जूलि गेलिना के नेतृत्व में न्यूयार्क में पुनः प्रयोगात्मक नाटक शुरू कर रही हैं। इन्होंने साइक-नाटक और फैंटेरी-नाटक की शुरुआत की है जिसके माध्यम से एक प्रेक्षक या विचारधारक सहृदय के बजाय पूरी भीष्ट को, तथा उनके हृदय के बजाय उसकी चेतना को परिवर्तित करने के प्रयास हो रहे हैं। इस प्रयोग का लक्ष्य नाट्योपरात भाति न होकर भाति है। दूसरी टोली ने—श्रेष्ठ के अनुकरण पर—वॉलिन में नया 'व्यायहारित जीवंत रंगमंच' स्थापित करने की शुरुआत की है। इनका लक्ष्य भी जनता के बजाय टैक्नीकालिक समाज में सभी प्रकार के सांस्कृतिक उपसंस्कृत वाले समूहों को इकट्ठा करके 'स्वयं अभी' का प्रथम चार मंचीकरण रहा है। इसमें तीस सदस्यों वाले अभिनेता-मंडल और दर्शकों के सभी विभिन्न सांस्कृतिक समूहों ने हिस्सा लिया। परिणामतः रंगनाटक एक अराजक एवं आधुनिक शायोनीमियन उत्साह के उन्माद में बदल गया। अतः उन्होंने 'अराजकता' एवं 'उन्माद' की सहृदयताओं को उभारकर 'विमुक्ति' को लक्ष्यीभूत किया। दर्शक लोग मंच पर कूद आए; अपने वस्त्रों को फाड़कर फेंक दिया; मंच के बाह्य के ताल के साथ अपने अंगों को 'ट्रिप्ट' देते रहे; और अभिनेता पिरेमिड की शकल बनाकर

मंच में अपनी समस्याओं को नारों में बदलते रहे। इसी कड़ी में धामपंथी टोलियां टकराती रही और नारे लगाती रही : "हम क्रांति चाहते हैं न कि इस तरह की बंड-बंडता !" कुछ टोलियां बांसुरी और ढोल के साथ आकर मारिजुआना-सिगरेट पीती रही और पुलिस का विरोध करते हुए "मुझे चरस पीने का अधिकार नहीं है" के नारे लगाती रही। यह प्रयोग टंकनोतांत्रिक समाज में एक 'आधुनिक डायोनीसियाक' के उन्माद एवं अराजक स्वतंत्रता को पाने का संकल्प है। स्पष्ट है कि अकेले सामंत-संस्कारित प्रेक्षक या धीर-कुलीन सहृदय के वजाय आज अराजकतावादी सांस्कृतिक समूहों तथा क्रांतिवादी सांस्कृतिक समूहों के बीच फैंकटरी, सड़क या चौराहे को ही खुला रंगमंच बनाकर सामूहिक सजीव संवेगों का विवेचन लक्ष्यीभूत हो रहा है। यह तो मानो भरत या अरस्तू के आदिम मिथको की ओर एक अतिशय आधुनिक प्रत्यावर्तन है : पुनश्च एक नवारम्भ !! इस समारंभ में एक 'रूप' का बंधन एवं गठन तोड़ा जा रहा है—नाट्यरूप का; तथा क्लासिकल रंगशाला के स्वरूप का भी। 'रूप' ही एक ऐसा माध्यम है जो सौंदर्यबोधोद्योगिक विमर्श को साक्षात् जीवन से अलग करता है। फलतः अब नये नाट्य में सजीव कला और साक्षात् जीवन घुलमिल गए हैं। यह एक महत्तम एवं अत्याधुनिक कला-क्रांति है।

ग्रीक और आर्य संस्कृतियों के इस संश्लिष्ट और मूलधर्मी सर्वेक्षण के बाद ही अब हम आधुनिक युग में साहित्य और कला के रचनाधर्म एवं जीवनधर्म के उद्बोधक सौंदर्य-तत्त्वों को ले सकते हैं।

अतएव अगले अध्याय में हम पुनश्च ग्रीक इतिहास, संस्कृति और चिंतन के त्रिपाश्र्व में पाश्चात्य कलाओं के सौंदर्य-इतिहास की धारा का अन्वेषण करेंगे ताकि कुछ प्रमुख प्रवृत्तियों और कतिपय श्रेष्ठ सौंदर्यवेत्ताओं से वैचारिक समक्षकार हो सकें।

१. दिल्ली में स्थावर बनारस हिंदू यूनिवर्सिटी के छात्रों ने यूनिवर्सिटी-कोठ पर जब ऐसा ही 'सम्य-उपाय' नामक एक सड़क-जाइक चौराहों-चौराहों पर अभिनीत करना शुरू किया था (१९६९) तो उस पर सरकारों प्रतिबंध-सा लगा दिया गया। अब तो आपत्त स्थिति (१९७२) का फागिस्ट आर्थक नेहरूनाबूत करते भारतीय जनता अपने संपर्क के सिंह द्वार पर आ गयी है।

## कलासौंदर्य-इतिहास की धारा का अन्वेषण

मिथक और भाषा, जादू और विज्ञान, विज्ञान और कला आदि 'ऐतिहासिक मानव' की सामूहिक तथा सर्जनात्मक विरासतें हैं जो शनैः-शनैः धर्म का अवमिथकीयकरण और दर्शन का सामाजिकीकरण करती चली जा रही हैं। इन्हें हम मानव इतिहास के प्रतीकात्मक रूप (सिंबालिक फॉर्म) भी कह सकते हैं, और विशिष्ट सभ्यताओं के सांस्कृतिक आकृतिबंध (कल्चरल पैटर्न्स) भी।

दर्शन सामाजिक चेतना का तथा कला सौंदर्यबोध का एक अत्यंत प्राचीन रूप है। दर्शन का आविर्भाव दास-समाजों में हुआ था तथा कलाओं का जन्म तो उनसे भी बहुत पहले पूर्वपाषाण युग में। उनकी विधायिनी नारी थी। लगभग सभी दास-समाजों में दर्शन का आदिम रूप अनुमान और परिकल्पना पर आधारित था और भाववादी था। उसके साथ-साथ ही प्रथम भौतिकवादी सिद्धांतों का भी प्रस्फुटन हुआ। भारत में ई० पू० आठवीं शती में लोकायत दर्शन तथा यूनान में ई० पू० सातवीं और छठी शताब्दी में थेल्स (६२४-५४७ ई० पू०), हेराक्लाइट्स (५४४-४८३ ई० पू०) आदि के दर्शन भी उन्हीं दास-समाजों की भाववादी धारा के प्रतिपक्ष के रूप में उगे थे।

पाइथागोरस (५८०-५०० ई० पू०) ने अपने गणितीय प्रतीकवाद [संख्याओं की अमूर्तता की धारणा जो कालान्तर में प्लेटो के प्रत्यय-सिद्धांत की नींव भी बनी] का उपचार धार्मिक रहस्यवाद एवं भाववाद के द्वारा किया। छठी शती के अंत से ग्रीक दर्शन में ऐसा आधिभौतिक मोड़ आ जाता है। अब 'ब्रह्मांड की प्रकृति' पर वितंडावाद शुरू हो जाता है और 'मनुष्य की प्रकृति' का सवाल मानो सुकरात (४६९-३९९ ई० पू०) के लिए आरक्षित हो जाता है। अतः अगर पार्मेनाइडीज यथार्थता को इंद्रियातीय घोषित करके प्लेटो की 'सत्य'-विषयक धारणा का आधार बनते हैं तो हेराक्लाइट्स शाश्वता को एक भ्रांति तथा केवल परिवर्तन को ही वास्तविकता घोषित करते हैं। और ई० पू० पांचवीं शती के मध्य में तो यूनान में एक बौद्धिक क्रांति का नेतृत्व सोफिस्टों द्वारा होता है जो प्रकृति के बजाय मनुष्य को घुरी बताते



आय तक को बर्चस्व देते हैं। उनके बावत हमें प्लेटो के माध्यम से ही जबकि सुकरात और प्लेटो दोनों ही सोफिस्टों (प्रोटागोरस) के विरोध में हमें अपने ढंग से ही निष्कर्ष निकालने पड़ेंगे। प्लेटो की क्षणता तथा दासप्रथा के समर्थक थे जबकि सोफिस्ट इन दोनों के और सुकरात नारियों के विषय में भी अनुदार थे जबकि सोफिस्ट लंबरदार। सोफिस्टों ने ही दर्शन के अंतर्गत नीतिशास्त्र, ज्ञानमीमा, को शामिल किया। संदेहवादी और प्रचंड ताकिक सोफिस्टों के रणथी प्रीकों ने संघर्ष शुरू किया क्योंकि सोफिस्ट अंतिम सत्य और राजनीति आदि का तथा हेलेनिक निष्ठा के अंधविश्वासी नहीं थे। अनुदार प्रीकों की विरोध में अनुद ही हेलेनिक सभ्यता ही खत्म हो जाएगी। उन्होंने घोषित किया कि निर्विकल्प नैतिक है एवं निर्विकल्प प्रतिमानों का अस्तित्व भी है। इस आंदोलन के लगा कि इससे विषय—सुकरात (४६६-३६६ ई० पू०), प्लेटो या अफलातून (४२०-३४७ ई० पू०) तथा अरस्तू (३८४-३२२ ई० पू०)। गुरु-शिष्यों की यह परंपरा नेता तीन महापुरुषों का भाववादी दर्शन को शिखर तक पहुंचाती है। कैसे ?

हमें पुनश्च ग्रीक इतिहास की अतिरिक्त झलक पानी होगी। ८०० के लगभग गोत्रधुरी पर संस्थापित होमर-युगीन ग्राम समुदायों के इकाइयों में संगठित होने लगे जिससे शासन और सुरक्षा की नींव के लोहे का इस्तेमाल तो करने ही लगे थे। अतः किसी टीले पर बुनाया जाने लगा और उसके इदं-गिदं ही पुर (=नगर) बनने लगे। एथेंस, थीबेस, मेगारा, स्पार्टा, कोरिन्थ जैसे नगर-राज्यों का अस्तित्व राज्यों में नृप-तंत्र से शुरुआत हुई किंतु ई० पू० छठी शती तक बर्चस्व कायम हो गए। एथेंस और ऐटिका के नगर-राज्यों का एकट हो करान ज्यामितिक कला का भी समापन होने लगा और आर्कडिक कला का भी सांस्कृतिक प्रतिकर्म घटे। ग्रीक वास्तुकारों ने पाषाण काल किए (७०५); कवि हेसियड की कीर्ति फेली (७००), उन्मुख नव-शिल्पों का आविर्भाव हुआ (६००); सेक्रो के काव्य में किरिच होता है (६००); तथा भौतिकवादी बेल्स दर्शन और विज्ञान की प्रथम सब कुछ इसलिए भी हुआ कि राजनैतिक सत्ता एक नृपति के और कुलीनों की एक परिषद् में केंद्रित कर दी गई क्योंकि उनके भव, दास और बिलास संबन्धित हो गए।

६०० से ५०० के बीच की उपल-पुषक का ढंग कुछ और ही है। इस सत्ता में इसलिए आ जाते हैं कि मध्यवर्ग के लोग तथा वेपक सभी कुलीनों पर हमले करते हैं। उनके नेता कुलीनों के विरुद्ध 'ऑक्रियस' की तरह होकर दासदी में अवतरित होते हैं। वे निरक्षर के शासन करते हैं। अतः युद्ध के आधार पर संबन्धित सत्ताओं के बर्चस्व के बीच एक ओर पाइथागोरस बचित और दूसरी ओर तानाशाह ('टायरेन्ट') के शासन करते हैं। अतः युद्ध के आधार पर संबन्धित सत्ताओं के बर्चस्व के बीच एक ओर पाइथागोरस बचित और दूसरी ओर तानाशाह ('टायरेन्ट') के शासन करते हैं। अतः युद्ध के आधार पर संबन्धित सत्ताओं के बर्चस्व के बीच एक ओर पाइथागोरस बचित और दूसरी ओर तानाशाह ('टायरेन्ट') के शासन करते हैं।

प्राचीन वस्तुनिष्ठ इसके कि ई० पू० बृहत्तर राजनैतिक जरूरतें उभरीं (एथोपोलिस) लगे। इस तरह हुआ। इन नगर-आतें फुलीन-तंत्र गया। किंतु इस का अस्तित्वान ही भवन बनाने का घड़े हुए नग्न मा काव्य का उत्कर्ष मंत्री कराते हैं। हाय में छीनी गई पास मूमि और ई० पू० तानाशाह ('टायरेन्ट') किमान वर्ग भू- 'नेमेगिग' तथा कानूनी अधिभार और धाम आदर्श

धार्मिक मैत्री कराते हैं तो दूसरी ओर नग्न मानव-प्रतिमा तथा कलाकौशलपूर्ण मृणपात्र भी ग्रीक ललित कलाओं का उद्धार करते हैं। अभी भी 'लिखित शब्द' की अपेक्षा कथित या 'उच्चरित शब्द' की श्रेष्ठता कायम थी जो नाटकों तथा प्लेटो के संवादों से सिद्ध है। माइसीनियन नाराशंसियों की मौखिक परंपरा की देन के रूप में ही पटपदी (हैक्सामीटर) मिली जो महाकाव्य की परिपाटी बन गई।

ई० पू० ५०० से ४०० तक एक ओर तो यूनानी और पर्सियनों के बीच संघर्ष छिड़ता है तो दूसरी ओर एथेंस तथा स्पार्टा के बीच तीस साला संधि होती है और पेलिपोनेसियन युद्धों के बाद अंततः यूनान स्पार्टा के समक्ष आत्मसमर्पण कर देता है (४०४)। थर्मोपली में यूनानी पराजय का घाव बहुत गहरा होता है। चिंतन और संस्कृति के क्षेत्र में पर्सियनों द्वारा एक्रोपोलिस के विध्वंस (४८०) के साथ ही आर्कोइक कला का युग समाप्त होता है और 'क्लासिकल कला' का सुदीर्घकाल उदित होता है। भीषण युद्धों के आतंक एवं कर्षण वाले नृशंस रोमांच चिंता और व्यथा को व्युत्पन्न करते हैं; ईस्किलस (५२५-४५६ ई० पू०) अपनी त्रासदी 'पर्सियन' का प्रस्तुतीकरण करते हैं; नाटककार सोफोक्लीज 'सहृगानवृत्त' को विछिन्न करके 'त्रासदी' में दो से अधिक अभिनेताओं का अनुप्रवेश कराते हैं; दार्शनिक अनाक्सागोरस (५००-४२८ ई० पू०) एथेंस में आ जाते हैं; आयुर्विज्ञानी हिप्पोक्रेटीज का जन्म (४६०) होता है; ओलिम्पिया में देवता जियेस का मंदिर पूरा बन जाता है; यूरीपाइडीज (४८०-४०६ ई० पू०) की पहली त्रासदी खेली जाती है। इस बीच तीनों महान् त्रासदीकारों के नाट्यों का अभिमंचन होता है। इस तरह माईसिनियनों की विरासत के रूप में युद्ध की भयानकता और सम्राटों के पतन की कर्षणा ने त्रासदीकारों के भी विश्वदृष्टिकोण का तानाबाना बुना और यह तानाबाना त्रासदी की संरचना (स्ट्रक्चर) तथा तत्कालीन ग्रीक समाज के सुगठन (सिस्टम) को भी सापेक्ष संबंधता प्रदान करता है। इसे हम पहले अध्याय में निष्पादित कर आये हैं।

ग्रीक त्रासदीकारों की वृहन्नयी ने दैनिक अनुभवों को विवों में, तथा विराट् विचारों को ऐतिहासिक विवेक में रूपांतरित करने के लिए मियकों, प्रतीकों तथा विवों का भरपूर इस्तेमाल किया है। मियकों, निजधरों तथा इतिहासों की कथाओं को उन्होंने तकनीकी विधियों से समकालीन समस्याओं तथा चुनौतियों में बदल दिया। उन्होंने श्रीड़ाचतुर देवताओं तथा आतंक और कर्षणा में डूबे हुए मानवों के बीच के रिश्ते तलाशे; मनुष्य की सफलताओं और असफलताओं की सार्यंकता पहचानी; कौटुंबिक व्यभिचार और पारिवारिक हत्याओं की समस्याओं को उठाया; हिंसा और बलि की यंत्रणाएं बताईं। इसके लिए उन्होंने प्रेरणा (स्फुरण) के तथ्य को स्वीकार किया और उसकी विधाती एक दैवीशक्ति (म्यूज) को माना। इस तरह वे ईश्वर के ढंगों को समझने के साथ-साथ मनुष्य के कौशल तथा मानवीय सत्य को भी सुलझाने लगे। अतः उन्होंने दैवी प्रेरणा और मानुषी कौशल का तारतम्य कायम किया जिसे दार्शनिक प्लेटो बरकरार नहीं रख सके। ये ग्रीक लोग

‘बुद्धिमत्ता’ को सर्वोच्च निधि मानते हैं। ग्रीक दासदीकारों की त्रयी द्वारा ‘सत्य’ जानने का कौतूहल या आश्चर्य (वंडर) ही ग्रीक दार्शनिक त्रयी में विवेक (विउडम) का समवाची बन गया है।

ई० पू० ४०० से आगे स्पार्टा के सैन्यवाद का वर्चस्व कायम हो जाता है किंतु अंततः थीबेस के सभी मित्रनगरों द्वारा स्पार्टा को पराजित किया जाता है (३७१)। मेकिदोनिया के राजसिंहासन पर फिलिप द्वितीय का अभिषेक होता है (३५६), सिकंदर अपने पिता की सत्ता संभालता है (३३६); विष्वविजयी सिकंदर पर्सियोलिस को रोदता हुआ (३३४) एशिया में आगे बढ़ता है और अंततः बेबीलोन में उसकी मृत्यु (३२३) हो जाती है। सांस्कृतिक और वैचारिक वृत्त में हम सुकरात, प्लेटो और अरस्तू जैसे महान् दार्शनिकों की त्रयी पाते हैं।

सुकरात, प्लेटो तथा अरस्तू की त्रयी एक ओर तो सोफिस्टों के सिद्धांतों का विरोध करती है और दर्शन क्षेत्र में वस्तुनिष्ठ भाववाद की स्थापना और संस्करण करती है, तथा दूसरी ओर कला और साहित्य के संदर्भों को भी दर्शन और नीति के माध्यम से निरूपित करती है। पिलोपोनेसियन युद्ध में एथेंस की पराजय से क्षुब्ध सत्ता ने उन्हें ‘युवकों की पथभ्रष्ट करने वाला तथा नये देवताओं की संस्थापना करने वाला’ घोषित करके मृत्युदंड दे डाला। वे हेमलोक पीकर (३६६) दिवंगत हो जाते हैं। जनता इसलिए भी क्षुब्ध हुई कि उनका संबंध अभिजात लोगों से था। उनके शिष्य प्लेटो (मूल नाम ऐरिस्टोक्लीज) एथेंस में पढ़ाना शुरू करते हैं (३८५)। वे गुरु सुकरात से ‘प्रत्ययो’ की धारणा को ग्रहण करते हैं तथा पार्मेनाइडीज और पाइथागोरस की शिक्षाओं से भी बेहद प्रभावित होते हैं। वे सोफिस्टों के सापेक्षवाद तथा संदेहवाद के सिद्धांतों का प्रबल विरोध करते हैं; यथार्थता के सिद्धांत के विरोध में ब्रह्मांड की आध्यात्मिक धारणा का प्रचार करते हैं तथा नीतिशास्त्र (शिवत्व) को सर्वोत्कृष्ट मूल्य सिद्ध करते हैं। वे इहलोक अर्थात् भौतिक जगत् को अधूरा तथा मिथ्या बताते हैं क्योंकि इस जगत् के सारे पदार्थ नाशवान हैं, क्षणभंगुर हैं। उनके अनुसार एक उच्चतर आध्यात्मिक शाश्वत प्रत्ययों का ब्रह्मांड है जो शाश्वत और चिरंतन है; अतः सत्य है। इस तरह प्लेटो आत्मा को शरीर से भिन्न एवं पृथक् बताते हुए उसे अमर, अविनाशी तथा अजर बताते हैं। इसलिए शरीर से पृथक् रहकर समाधिभूत आत्मा ही प्रत्ययों का संज्ञान करती है। शरीर और उसकी इंद्रियां ‘सच्चे ज्ञान’ का आधार नहीं हो सकती क्योंकि वे क्षणिक तथा अस्थायी संवेदनात्मक पक्ष का ही बोध कराती हैं। उनके अनुसार मूल प्रश्न विचारो या प्रत्ययों का संज्ञान है और यह केवल बुद्धि द्वारा ही हो सकता है। इस तरह प्रत्यक्ष ज्ञान सत्यज्ञान नहीं हो सकता। प्लेटो दासधर्म पर आधारित अभिजाततंत्र के समर्थक थे और भौतिकवाद के शत्रु। किंतु मार्क्स के अनुसार, आदर्श राज्य के उनके सिद्धांत ने ‘यूनानी राज्यों के गठन में श्रमविभाजन की भूमिका की एक अद्भुत समझ का परिचय दिया।’

प्लेटो के शिष्य अरस्तू ने भौतिकवाद और भाववाद के बीच गहमगह किया।

५८ :: मासी है सौंदर्यप्राश्निक

एक ओर तो उन्होंने इंद्रिय ज्ञान को सीमित तथा अपरिभृद्ध बताया तथा वैश्वक 'प्रत्ययो' को यथार्थ कहा लेकिन दूसरी ओर उनकी स्वतंत्र सत्ता को अस्वीकृत किया तथा भौतिक पदार्थों को मात्र उनका प्रतिबिम्ब मानने से इंकार कर दिया। सिकंदर के शिक्षक बनने (३४३) के उपरांत उन्होंने एथेंस में एक 'स्कूल' की भी स्थापना की (३३५)। उनके समक्ष ही एथेंस में ज्योनीमस के थियेटर में तीनों महान् वासदीकारों की मूर्तियां स्थापित हो गई थी (३३०)। इसलिए कोई आश्चर्य नहीं कि उन्हें 'पॉलिटिक्स' के सहवर्तन में 'पोएटिक्स' का भी प्रणयन करना पड़ा और 'वासदी' की संरचना तथा विचार वस्तु के माध्यम से ग्रीक संस्कृति तथा यूनानी इतिहास के स्वरूपों तथा समस्याओं को प्रस्तुत करना पड़ा।

× × ×

इस तरह होमर-युग (ई० पू० १२००-८००) के बाद ग्रीकों के यूनान में नगर-राज्य स्थापित होते हैं (ई० पू० ८००)। इस दौरान में आर्यों के भारत में वर्ण-व्यवस्था का अभ्युत्थान होता है (ई० पू० १०००-५००) तथा मोहनजोदड़ो और हरप्पा की सभ्यता (ई० पू० २५००) के विनाश के पश्चात् वेदों, ब्राह्मणों तथा उपनिषदों का प्रणयन होता है। ई० पू० १०००-५०० के बीच मगध राज्य की स्थापना तथा गौतम बुद्ध (५६३-४८३) एवं महावीर का आविर्भाव वैसे ही दार्शनिक-ध्रुवातों को उद्घाटित करता है। सिकंदर की विजययात्रा उसे भारत तक ले आती है (ई० पू० ३३६-३२३) और ठीक इसके पश्चात् ही मौर्य-साम्राज्य [मेकिदोनिया-साम्राज्य की तरह] की स्थापना होती है तथा सम्राट् अशोक (ई० पू० २७३-२३२) का शासन-काल चलता है। बाद में वैश्विकता के ग्रीक लोग आर्यों के पंजाब तथा सिंधुघाटी में अपने राज्य कायम कर लेते हैं। संस्कृति और चिंतन के वृत्तों में कौटिल्य के 'अर्थशास्त्र', भरत के 'नाट्यशास्त्र' आदि का भी अस्तित्व मिलने लगता है; 'महाभारत' (इतिहास) एवं 'रामायण' (काव्य) के प्रथम संस्करण परिलक्षित होने लगते हैं। इस तरह ग्रीक और आर्यों का ऐतिहासिक संपर्क तथा सांस्कृतिक मिथिधोल दर्शन, कला और सौंदर्यशास्त्र के क्षेत्रों को पल्लवित-पुष्पित करता है।

इस अध्याय में क्यों न हम पश्चिम के प्रमुख सौंदर्यबोधशास्त्र विषयक दार्शनिक दृष्टियों का ही चित्र करें? अगले अध्याय में भारतीय-कला (विशेषतः भौतिक शिल्पकला) के त्रिपाश्व में कला एवं काल के अंतर्संबंधों की भी खोज हो सकेगी।

× × ×

ग्रीक तथा पश्चिमी सौंदर्यशास्त्र की प्रमुख दार्शनिक दृष्टियों का मूल्यचक्र के किसी न किसी प्रमुख घटक—ज्ञान, सवेदना (बोध), अनुभव, अभिव्यंजना, सत्ता, आदि—से गहरा रिश्ता रहा है। अतः सौंदर्यबोध के दर्शनों एवं कलामूल्यों की दृष्टि से हम यहाँ केवल कुछ प्रमुख सिद्धांतों का ही पर्यालोचन कर सकेंगे क्योंकि अफलातून से लेकर कैसीरर, लूकाच, सार्त्र, मूनरो बिएडेंस्ले आदि तक की विराट् परंपरा का दिग्दर्शन काफी मुश्किल है। इसके अलावा हम भारतीय कलासौंदर्य सिद्धांतों से तुलनादि

को भी विलंबित कर देंगे । अतः सर्वप्रथम...सुकरात एवं प्लेटो ।

×

×

×

## सुकरात

सुकरात (४६६-३६६ ई० पू०) ने दर्शन को संन्यासीधर्म (सदाचार और साधु जीवन) से जोड़ दिया तथा प्रकृति के संज्ञान एवं सौंदर्य के अभिज्ञान को महत्त्व नहीं दिया क्योंकि अपनी ज्ञान-मीमांसा में उन्होंने ज्ञानेंद्रियों को कोई महत्त्व नहीं दिया; भिन्न-भिन्न पदार्थों में से उनके सामान्य तत्त्व (= प्रत्यय) को ढूँढ़ निकालने की विधि का प्रचार किया तथा अंततः आत्मज्ञान ('अपने को जानो') को ही अंतिम सिद्धि बताया । इस तरह उन्होंने प्रकृति के दर्शन की भौतिक धारा को उलटकर मानवात्मा की प्रकृति में केंद्रित कर दिया । उनका विश्वास था कि सार्वभौम रूप से प्रामाणिक तथा स्याधी तो ज्ञान होता है और अगर अनुप्य सही पद्धति अपनाये तो उसे प्राप्त कर सकता है ।

## प्लेटो

प्लेटो (४२७-३४७ ई० पू०) अपने गुरु सुकरात के 'उच्चरित शब्द' का वचंस्व स्वीकार करते हैं । उनके कृतित्व का बहुलांश तो संवाद-रूप में है जिसमें से अधिकाधिक में सुकरात का चरित्र केंद्र में है । इसलिए संवादों के पन्नों पर वे एक नाटककार तथा जीवनीकार के रूप में भी उभरते चले आते हैं । संवादो-परिसंवादों की उनकी कृति-शृंखला के पूर्वार्ध में तो सुकरात की तथा उत्तरार्ध में स्वयं उनके विचारों की प्रधानता मानी जा सकती है । यह भी स्पष्ट है कि अपने शिष्य अरस्तू के मुनाबले में प्लेटो में उतनी प्रखर तार्किकता भी नहीं है क्योंकि जब वे तार्किक यद्वा से थक जाते हैं तो श्रुति से किसी धार्मिक दृष्टांत अथवा किसी मिथक का सहारा ले लेते हैं ।

तथापि समग्र ग्रीक, तथा प्रकारांतर से समस्त यूरोपीय, चिन्ताधारा के अपने प्रवर्तन के रूप में प्लेटो ने एथेंस के [ 'तानाशाहो' वाले उदार ] प्रजातंत्र की पृष्ठभूमि में 'कला' की निर्विकल्प व्याख्या और 'सौंदर्य' की अन्वीक्षा की । हम पहले बता आए हैं कि उनके पहले हीमा के यश तथा काव्यप्रभाव सारे यूनान में, आसोफलीज तथा यूरीपाइडीज की नासदिया अंतर्ग्रहण कर चुकी थी; तथा सोफिस्ट शिक्षा एवं भातिकारी भौतिकवादी जरिये कर रहे थे । तथापि चौथी हो गली थी, प्रजातंत्र एथेंस का अभिजातवर्ग ध मीके पर प्लेटो मानो तत .

की अन्वीक्षा की ।  
फो, जैसे अनेक मत्  
फैल चुके थे; ई  
र नागरिक ि  
ी नई तर्क  
ग्रीकता पर  
शक्ति  
रह

हैं और एक आदर्शवादी एवं अपरिवर्तनवादी की अनुदार भूमि पर आ जमते हैं। मानो वे पुनः एक उसी सुस्थिर एवं नैतिकतावादी, आदर्श एवं प्राचीन युग (आफिक तथा ऐलुसिनियन रहस्य-संप्रदायों के बोध, ई० पू० ५०० से आगे) में वापस चलना चाहते हैं। किंतु वह युग लौटकर कभी नहीं आनेवाली शैशवास्था की तरह अलविदा ले चुका था।

होमर के बाद प्लेटो सबसे बड़े कवि थे जो तत्कालीन यूनानी समाज के भोग-विलास का विरोध करते-करते सुखद काव्य के विरोधी चित्तक हो गए। 'आइयोन', 'फौडस', 'रिपब्लिक' आदि में कवि तथा काव्य के वादत उनके भिन्न-भिन्न विचार मिलते हैं जो संभवतः उनके शिष्य अरस्तू के प्रभाव से बदले हैं और उनकी परिवर्तित युगीन सामाजिक आवश्यकताओं के भी द्योतक हैं। अतः वे पार्मेनाइडीज, पाइथागोरस और अपने गुरु सुकरात के सिद्धांतों का तो परिपाक करते हैं किंतु सोफिस्टों को निम्नतम स्थान देते हैं। इसी प्रकार उच्चवर्गीय भोगविलास के विरोध तथा यूनान के पुनर्जागरण की चेष्टा में वे 'कानून' (ला) और तर्क (रीजन) के दायरे का भावयोग करने वाले काव्य के सुख (प्लेजर) एवं दुःख (पेन) के ऊपर अनुशासन कायम कर देते हैं। वस्तुतः प्लेटो सामूहिक विचार की देन है। एतदर्थं कला-संबन्धी उनका विवेचन एक एकांतिक रसिक व्यक्ति की अपेक्षा एक आदर्श राज्य और श्रेष्ठ नागरिक को केंद्र मानकर हुआ है।

भौतिक जगत् तथा विचार जगत् को पृथक्-पृथक् करके उन्हें क्रमशः मिथ्या और सत्य, क्षणभंगुर और शाश्वत्, फांतास्मा और यथार्थ के अंतर्वर्गों में रखते ही प्लेटो को शरीर (भौतिक) और आत्मा (प्रत्यय) को भी पृथक् करके उन्ही उपाधियों से संलग्न करना पड़ा। फलस्वरूप इंद्रिया सच्चे ज्ञान का आधार नहीं हो सकी और प्रत्यक्ष ज्ञान भ्रांति की कोटि का हो गया।

सत् और असत् के विवेचन के द्वैत में किसी प्रमेय (आब्जेक्ट) से संबंधित तीन संकाय जुड़ गए : (i) उसकी बौद्धिक एवं विशुद्ध धारणा, (ii) उसके निर्माण का कौशल, तथा (iii) उसके अंकन या वर्णन की कला। कला वाले तीसरे संकाय को प्लेटो केवल प्रतीति (एपियेरेंस) मानते हैं; यथार्थता नहीं। इस तरह कौशल की अपेक्षा प्रतिरूपित कलाएं निम्नतर हो गईं क्योंकि वे इंद्रियगोचर हैं। इसीलिए कला और काव्य की प्रकृति संवेगात्मक तथा अविवेकी सिद्ध कर दी गईं। 'रिपब्लिक' में तो कवि एक सोफिस्ट से निम्नतर है तथा एक चित्रकार बड़ई के मुकाबले निचले दर्जे का है।

इस दृष्टि के अनुसार 'अनुकृति' मात्र एक प्रेममूल्य है। पार्मेनाइडीज से प्रभावित होकर वे मानते हैं कि जो सत् है वह स्थिर, अपरिवर्तनशील एवं पूर्ण है; जो असत् है वह अस्थिर, परिवर्तनशील एवं भेदपूर्ण है। अतएव दृश्य जगत् असत् है क्योंकि वह परिवर्तनशील और भेदपूर्ण है। लेकिन इससे परे एक दूसरा लोकोत्तर जगत् है जो सत्, है जो अमानवीय है, जो पूर्ण है, जो आदर्श है और जो व्यक्ति-सूचक न होकर श्रेणी-सूचक है। यह जगत् 'प्रत्ययो' या विचार-रूपों (eidōs) का जगत् है। दृश्य-

जगत् के पदार्थ प्रत्यय-जगत् की नकल हैं अर्थात् प्रत्यय जगत् सत्य और दृश्य जगत् मिथ्या है। दृश्य जगत् में द्वैत भी है। इसमें सत् का अंश है क्योंकि सारे पदार्थ प्रत्ययो की अनुकृति है (जो खुद सत् हैं); इसमें असत् का अंश भी है क्योंकि उनमें एकता तथा अस्थिरता नहीं है। उदाहरणार्थ, कमल के दो रूप हुए—एक कमल-रश्मि, अर्थात् कमल का प्रत्यय, अर्थात् सामान्य; और दूसरा दृश्य जगत् के असंख्य व्यक्ति-वाचक कमल अर्थात् मिथ्या कमल अर्थात् विशेष। यदि कमल प्रत्यय सत् है, अमानवीय है, पूर्ण है, आदर्श है तो दृश्य जगत् का कोई भी कमल (जो उस की अनुकृति है) असत् है, मानवीय है, अपूर्ण (अधूरा है) और मिथ्या है। जिस प्रकार स्थूल कमल या कुर्सी का भी कोई विश्वक या प्रत्यय या विचार (जैसे, कमल, कुर्सी-पन) है उसी प्रकार सौंदर्य, शिव, न्याय आदि के भी प्रत्यय हैं। इस प्रकार कला भी दो प्रकार की हुई—दैवी तथा मानवीय। सैंकड़ों कमलों, हजारों कुर्सियों और करोड़ों त्रिकोणों के मूल में—भेद, अस्थिरता आदि से परे—उनके एक-एक 'प्रत्यय रूप' भी हैं। मानव उनका अनुभव इसलिए करते हैं कि उनकी आत्मा के स्वर्ग से अवतरित होने के नाते उनमें सत् का अंश होता है। उनका अनुभव तब होता है जब हम 'लोकोत्तरता की पुनर्सृष्टि' में लीन हो जाते हैं जैसे हेमलोक का पान करने के समय सुकरात की मन-स्थिति हो गई थी। प्लेटो के Anamnēsis के इस सिद्धांत के मूल में सुकरात के प्रत्यय की धारणा है। फलतः दैवी विचार का अनुकरण अच्छा अनुकरण है तथा ऐंद्रियिक व्यापार का अनुकरण बुरा अनुकरण ठहरता है।

प्रत्यय के अंतर्गत केवल रूप (कमल, कुर्सी) ही नहीं, विचार (सौंदर्य, न्याय, शुभ) भी शामिल हैं। दृश्य जगत् में भी प्रत्ययों के अंतर्गत रूप एवं विचार की अनुकृति होती है। दृश्य जगत् की अनुकृतियों में इंद्रियों का निम्नकोटिक विश्व है, जो असत् है, आभासित है; और प्रत्यय जगत् में भावना का उच्च संसार है, जो पूर्ण है, अतींद्रिय है, सत्य है, चिरंतन है। इस प्रकार कृति के तीन क्रम हुए—

प्रथम क्रम—प्रत्यय की कुर्सी (कुर्सी का दैवी प्रत्यय)

मूल कर्ता ईश्वर

असली 'बिम्ब'

दूसरा क्रम—बडई की कुर्सी (कौशल तथा अन्य मानवीय कार्य-कलाप)

अनुकृति मात्र (नकली—मिलती-जुलती, ऐंद्रियिक)

कुर्सियाँ, युद्ध, राजनीति, कानून, आदि।

तीसरा क्रम—अंकित अनुकृति मात्र (भौलिक सृष्टि नहीं)

काव्य और चित्रकला

अनुकृति की अनुकृति—'प्रति-बिम्ब'

इस क्रम के अनुसार भी हम सामान्य (प्रत्यय या विचार) से ही विशेष को

जान पाते हैं और प्रत्यय को मन (मानस) द्वारा ही जाना जा सकता है। इसी क्रम के अनुसार प्लेटो ने ज्ञान का भी उच्चतर क्रम निर्धारित किया है—

{ पहला—Noēsis [स्वर्यं प्रकाश्यज्ञानात्मक अथवा सत्य-ज्ञान —प्रत्यय(eidē) ]

+

{ दूसरा—Dianoia [गणित या ज्यामितिक आकृतियों का बोध जो संपूर्ण प्रकृति जगत् की आकृतियों के मूल में है—पाइथागोरस का प्रभाव]

तीसरा—Pistis [दृश्य जगत् की ठोस किंतु भंगुर वस्तुओं पर विश्वास—सत्याभास; जैसे, कूर्सी और कमल]

चौथा—Eikasia [ऐंद्रिक विद्व-विधान—वस्तुओं की सतहों और उनकी छायाओं का—(कूर्सी, कमल आदि की चित्रानुकृति) ]

पहला ज्ञान सत्य है और चौथा (ऐंद्रिक होने के कारण) सत्याभास। इस प्रकार प्लेटो की यही चेष्टा रही है कि काव्य तथा अनुकृत (=ललित) कलाएं इंद्रियबोध के निम्न स्तर से उठकर सत्य-ज्ञान का आधार ले लें। यह प्रक्रिया तभी संभव है जब हम कला की सृजनात्मक प्रक्रिया से अनभिज्ञ हो जाएं क्योंकि दर्शन के सत्य और समाज के शिव में जो तर्क और शुभ और कानून के मूल्य हैं, कला के सौंदर्य में वही महत्त्व वासना (मूलबृत्ति), आनंद और अनुभव के मूल्य पाते हैं। प्लेटो की भूल सत्य, शिव और सौंदर्य को समान मानने में है। ये तीनों अतसंबंधित अवश्य हैं लेकिन कला—काव्य, संगीत, चित्र—में सौंदर्य कुछ अधिक तथा प्रमुख होना चाहिए। शिव और सत्य के बिना भी कला अधूरी है (और ह्यासोन्मुख एथेंस में उन्होंने इस कला की ही भर्त्सना की है) लेकिन कलाओं में जब शिव तथा सत्य के कलासौंदर्यात्मक पक्ष होंगे तभी वे काव्य के भाव-सौंदर्य से आन मिलेंगे। अतः शिव और सत्य के लिए प्लेटो ने भाव और सौंदर्य को क्रमशः 'पागल जोश' और 'अनुकृति' कहकर बर्खास्त-सा कर दिया। जाहिर है कि प्लेटो के समय में कल्पना और सृजन-प्रक्रिया की छानबीन नहीं हो सकी थी जिससे ये भूलें संशोधित नहीं हो पाईं।

प्लेटो के आदर्श की दूसरी भूल 'अनुकृति' के संबंध में अधिक गहरी है। अनुकृति के लिए प्रत्ययों का अनुभव और उनके अनुभवों के कारणों के पीछे 'कल्पना' के बजाय 'दैवी' की प्रतिष्ठा करके प्लेटो एक ओर तो कवि को आत्मवश में न मानकर काव्यदेवी के वश में मानते हैं और दूसरी ओर दैवी प्रेरणा के आवेग को पागल-पन, वासनोत्तेजक आदि घोषित करके दार्शनिकों के सम्मुख कवियों को नीचा दिखाते हुए दर्शनशास्त्र और काव्यशास्त्र की प्रभुता की होड़ में पसधर ही जाते हैं। अगर सभी कलाएं और कौशल अनुकृति हैं तो ये नकलें हुई कैसे? यदि यह विश्व ईश्वर की कलात्मक प्रवृत्ति का परिणाम है तो फिर कमल और अश्व अपूर्ण या सत्याभासित कैसे हुए? फिर, इनकी सामग्री प्रत्ययों से भिन्न है; और प्रत्यय इन्हें किस प्रकार विशेष बना सकते हैं जब वे भेद और परिवर्तनों से परे हैं? तात्पर्य यही है कि प्लेटो के अनुकृति-सिद्धांत में प्लेटोवाद की गहनता है जिसमें कल्पना और प्रेरणा की







व्यापक तौर पर यहां प्लेटो का शिक्षा बनाम काव्य के बीच का सामाजिक संघर्ष प्रतिरूपित है। परंपरागत ग्रीक शिक्षा का आधार होमरीय कविताएं थीं किंतु प्लेटो ने उन पर ही इसलिए प्रतिबंध लगा दिया कि वे देवताओं तथा वीर नायकों के आचरण को अशालीन रूप में प्रस्तुत करती हैं। देवताओं के चरित्रों का परिवर्तन भी मन की चिरंतनता की परिकल्पना के विरुद्ध पड़ता था। अतः वे मिथकों की अनैतिक संस्कृति की आदिमता से विचिद्यन् हो गए। अतः उनके लिए शेष क्या बचा? देवताओं की स्तुतियां, देशभक्ति की शिक्षा!! उनके विचार जगत् में मिथक मिथ्या हो गई। इस तरह वे अब सत्याभासों में उलझते चले जाते हैं।

किंतु समस्या को जब सत्याभास (इल्यूजन) से आगे बढ़ाकर वे दार्शनिकता उर्फ कविता के शाश्वत विवाद में भाग लेते हैं तो कुछ अन्य प्रश्न मौजूद हो जाते हैं। इस वाद-विवाद में एक सूत्र उद्घाटित होता है—“देवताओं के, सत् के, व्याख्याता कवि हैं या दार्शनिक?” पहले काव्य और कवि को दैवी स्फुरण का परिणाम, महान् उपदेशक, दैवी सत्तों का व्याख्याता माना जाता रहा है। प्लेटो ने अनुकृति-सिद्धांत का उपयोग तो यह खंडित करने में किया कि सत्य पर उसका कोई अधिकार नहीं होता। वह जिन वर्णों वस्तुओं का सौंदर्यात्मक वर्णन करता है उनके विषय में उसे पूर्ण ज्ञान हो, यह लाजिमी नहीं है। यदि ऐसा होता तो वह सच्ची वस्तुओं के बजाय उनका प्रतिबिंब (अनुकृति) क्यों बनाता (अर्थात् वह ईश्वर हो जाता?); क्यों होमर तथा हेसियड देवताओं के बावत गद्दी झूठ और मिथ्या कहानियों का प्रचार करते? इसके बाद प्लेटो दूसरे पक्ष पर विचार करते हैं—‘मानवता का गुरु कौन है?’ उनके अनुसार कवि को मानवता का गुरु समझना भारी भूल है। मानवता का गुरु तो वही है जो नगर को लाभाश्वित करे, नगर के शासन में सुधार करे (सत्य, शिव)। लेकिन ये कवि तो विद्वों के मात्र अनुकर्ता (सौंदर्य) ही रहे। ये उन विषयों की अनुकृति (रचना) करते हैं जिन्हें खुद भी नहीं समझते क्योंकि ये तर्क और कानून के बजाय भावनाओं की प्रबल शक्ति का आधार लेकर वासनाओं को उत्तेजित करते और मनुष्यों को इंद्रियों का दास बनाते हैं। वे विवेक से मृजन न करके प्रकृत्या करते हैं और जब भी कभी उत्तम बातें कह जाते हैं तो—ऐंद्रजालिकों और पैगंबरों की तरह—दैवी प्रेरणा के वशीभूत होते हैं। इस प्रकार प्लेटो एक ओर तो तर्क की अपेक्षा भावनाओं की सर्वव्यापी और सहजप्राप्ती शक्तियों स्वीकार करते हैं, दूसरी ओर सामंतों के भोग-विलास का साधन बन जाने वाले काव्य के पात्रों के बजाय स्वयं काव्य को ही हेय ठहराते हैं, तीसरी ओर प्रेरणा की विधा के संबंध में अपने अमान (‘कवि जिनका वर्णन करते हैं उनको खुद भी नहीं समझते’) को भी स्पष्ट कर देते हैं और अंत में काव्य के लिए राग के बजाय सत्य, सौंदर्य के बजाय शुभ के मूल्यों का विधान करते हैं। उनके अनुसार सम्मोहन भावनाओं में नहीं, छंद और लय में होता है। यह कथन भी बहुत हल्का बचाव है। वस्तुतः वे ज्यामिति और गणित की तरह चिंतनात्मक विवेक के शुद्ध रूप तथा मानव शुभ से ओतप्रोत काव्य की कामना करते हैं (इसीलिए बाद में उन्होंने प्रजातंत्र में उन कवियों को बुला देने की

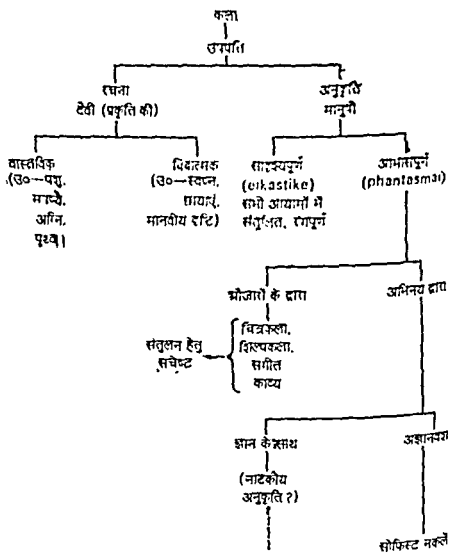
स्वीकृति दे दी है जो हर्ष-शोक, सुख-दुःख, 'राग'-'सौंदर्य' से परे होकर देवस्तुतियां और महापुरुषों की प्रशस्तियां लिखें; जो पचास वर्ष के ऊपर की अवस्था के हो और जिन्होंने जीवन में कुछ समाज सेवा की हो)। यहां उनके नैतिकता-सिद्धांत के सूत्र पेश करना समीचीन होगा जो 'फिलेबस' और 'लाज' में काफी मिलते हैं। 'फिलेबस' में वे 'पूर्णता' को 'नैतिक शुभ' की प्रकृति मानते हैं। अवरोह-क्रम में नैतिक शुभ की पांच श्रेणियां हैं—

- (i) संतुलित, मध्यम और उपयुक्त (सुइटेबल)—दर्शन [पाइयागोरस-प्रभाव]
- (ii) सममित (सिमेट्रिकल) सुंदर और पूर्ण—विज्ञान
- (iii) बुद्धि और बुद्धिमत्ता—विज्ञान
- (iv) कला और उचित सम्मति
- (v) सुख [क्षणिक तृप्ति नहीं, अपितु जीवन का सामजस्य; ऐसी तृप्ति जिसे बुद्धि निर्दोष समझे]

उक्त तालिका में बौद्धिक संतुलन को मानव जीवन का परम शुभ मूल्य माना गया है। अतः प्रथम श्रेणी के तीनों शुभों में संतुलन को सर्वप्रथम स्थान मिला है। पहली और दूसरी श्रेणी की कल्पना के आधार पर ही प्लेटो ने सभवतः प्रत्ययों के रूपों की व्यवस्था की होगी क्योंकि उनके कला-सौंदर्य और जगत संबंधी सिद्धांत तत्कालीन सामाजिक संबंधों तथा तकनीकी विकास पर आधारित हैं। तब सर्वचेतनवाद के अनुसार सभी वस्तुओं को देवपूर्ण माना जाता था; मानवात्मा विश्वात्मा की अनुकृति मानी जाती थी, ज्योतिष-गणना के अनुसार स्वर्ग और पृथ्वी की भिन्न-भिन्न सत्ता और ब्रह्मांड-रचना का दैवी-कानून माना जाता था; सबसे सुंदर आकार गोलक का माना जाता था जो सर्वसंतुलित और सुगढ़ था और प्रत्येक मानवीय प्रविधि को सोद्देश्य समझा जाता था। काव्य और कला में ये तत्त्व तो थे लेकिन बुद्धिमत्ता (iii) और निम्नसुख के आधार पर प्लेटो ने कला के स्थान पर शुभ का अभिप्रेक किया और फलस्वरूप कवि के स्थान पर दार्शनिक की प्रतिष्ठा की। हस्तांतरण की इस प्रथा को नैतिक शुभ की धारणा के आधार पर ही ठीक से समझा जा सकता है। ब्रह्मांड-रचना की इस ज्योतिष में मनुष्य और प्रकृति का आत्मीय संबंध है जिनमें से प्रत्येक संतुलन (बुद्धि के द्वारा—राग के द्वारा नहीं) बनाए है और एक-दूसरे का निर्धारण मानवीय कार्य-कलापो के आधार पर होता है जो सौंदर्य, कला, दर्शन, शुभ, विज्ञान में विकसित होते हैं। प्लेटो के अनुसार दर्शन इस संतुलन को बनाए रखता है किंतु (कला का) राग और भावनाएं इसे असंतुलित और असंममित कर देती हैं जिससे प्रथम श्रेणी का सर्वप्रमुख नैतिक शुभ—संतुलन—घटम हो जाता है। अतः प्लेटो ने तत्कालीन वैज्ञानिक और दार्शनिक मान्यताओं के आधार पर कलाओं को पदच्युत किया। दैवी कला तो संतुलन कायम रखती है क्योंकि वह 'रचना' है, और सत्यवस्तुओं की उपपत्ति करती है जैसे, स्वर्ग की रचना, ब्रह्मांड रचना, अमर आत्मा

की रचना आदि। इसके विपरीत मानुषी कला में संतुलन शरम हो जाता है क्योंकि उसमें दृश्य जगत का प्रतिबिम्ब मात्र है, म्यगिक सौंदर्य का आभास है तथा देवी कला का अनुकरण है। यह कला 'रचना' न होकर अनुकृति है।

नीचे हम प्लेटो के अनुसार कला-शास्त्रिका दे रहे हैं (भी विमर्गट एवं वुस के अनुसार) —



इसमें दो बातें साफ हैं। पहली है कला की प्रकृति के संबंध में; दूसरी कला-सृजन संबंधी।

जो कला इस दृश्य जगत् में है वह मानुषी है और देवी-कला की अनुकृति अर्थात् इसमें देवी-प्रेरणा और कौशल दोनों का सामंजस्य है। ये तथ्य कला के

प्रोमेथियन उद्गम की ओर संकेत करते हैं "शय्याहीन, नग्न और गुरधाहीन मानव की चित्ता में तब आदिमानव प्रोमेथियस ने स्वयं ने अग्नि, तब एथेना और हेंफेस्टस के पास में क्रमशः युद्ध और धातुबर्तन की कलाएं पुरा ली। इस प्रकार गूनागी-कथा यह संकेत करती है कि संसार में 'कला' कोशल और साधन के रूप में आई जिसके द्वारा मनुष्य अपनी नितांत जरूरतों को पूरा कर सके जब 'केवल' प्रकृति पर्याप्त नहीं थी। सांस्कृतिक उद्गमों के दृग कलानात्मक चित्र में कला उसके समान हो गई है जिसे अस्तित्व की रक्षा में गफल होने के लिए, मनुष्य अपनी मानवीय बुद्धि के द्वारा प्रकृति के साथ जोड़ता है।" यहां यह भी स्पष्ट है कि कला कोशल और प्रकृत् मनुष्य को अधिक सुख, हर्षपूर्ण बनाने के माध्यम के साथ-साथ अनुकृति और देवी अनुकृति (देवलोक से पुरार्थ गई) भी है।

अत में कला-गृजन-संबंधी प्रमंग के साथ हम प्लेटो से विदा लेंगे। एक उल्लेखन और उठती है कि जब मनुष्य स्वयं अनुकृति है तब वह (देवताओं द्वारा निमित्त अपने-जैसी यस्तुओं का अनुकरण करके) रचना कैसे कर सकता है? इसके लिए प्लेटो विश्वात्मवाद का सहारा लेते हैं। जिस प्रकार कमल, कुर्सी, घोड़े, सत्य, शुभ, सौंदर्य आदि के प्रत्यय स्वयं ने पृथ्वी पर उतरते हैं उसी प्रकार मानवात्मा भी। मानवात्मा में देवी संस्कार तो रहते ही हैं। अतः इस धरती पर जहां कहीं भी स्वर्गीय सौंदर्य की झलक मिलती है, मानव और विशेषतः कवि एवं कलाकार स्मृति से उसका स्वर्गीय सादृश्य (प्रतिबिंब) उत्पन्न करने की कोशिश करता है। अतः या तो वे स्वर्गीय झलक ही अपूर्ण होने के साथ-साथ चरित्रहीन हैं, या फिर कवि पतित हैं (परंतु प्लेटो ने भी इन पर यह लांछन नहीं लगाया है)। जब मनुष्य केवल देवी अनुकरण का अनुकरण कर पाता है तो वह भी (इसके पूर्व ही) एक सीमा में बंधा हुआ होता है। होमर ने संकेत पाकर देवी अनुकरण का अनुकरण किया। अतः इसके लिए होमर नहीं, देवी अनुकरण और इसके आगे प्लेटो जिम्मेदार हैं जो 'दृश्य जगत' और 'संतुलन' के नैतिक-शुभ के आधार पर मात्र काव्य को ही मिथ्या और असंयमित करार दे देते हैं।

प्लेटो ने कुशल कारीगरों की अपेक्षा चित्रकारों और कवियों और मूर्तिकारों को नीचा दर्जा दिया है क्योंकि ये तीनों देवी-अनुकरण के बजाय मानवीय रचनाओं (कुर्सी, शय्या आदि) की अनुकृतियां करते हैं (किंतु पर्वत, चंद्रमा, पक्षी आदि के दृष्टांत से कारीगरों की मध्यस्थता भी घटम हो जाती है। अस्तु)। अतः इनके संस्कार स्वर्गीय प्रत्ययों को ग्रहण करने में और भी क्षीण और कम होते हैं। संभवतः वे उपयोगी और स्थूल कलाओं को लक्षित (अनुकृत) कलाओं से ऊंचा मान लेने की एक अन्य गलती कर बैठे हैं।

ऐसा लगता है कि प्लेटो के आत्म-ज्ञान में सौंदर्य की रोमांतिक धारणा आद्यंत विद्यमान है। वे स्वयं निरंतर आवेशी और रोमांतिक सौंदर्य की भावना से

आत्मसंघर्ष करते हैं; अमूर्तीकरण के अंतिम छोर पर सुकरात की सौंदर्यगीर्वाता मुकुमारी की धारणा को सूक्ष्म 'सुंदर आकृति' में आदर्शोद्भूत कर डालते हैं। वे बौद्धिक सौंदर्य का विकल्प खोजते हुए सर्वत्र व्याकुल हैं। पता नहीं क्यों स्वयं मुकुण्ड ने हिप्पियाज़ के साथ संवाद करते हुए 'सुंदर कुमारी' (पवित्रता), 'सुंदर घोड़ी' (सैक्स) और 'सुंदर कलश' के समीकरण द्वारा सौंदर्य की त्रिधर्मा परिभाषाओं के संकेत छोड़कर चुप्पी साध ली? 'फीड्स' की 'अश्वारोही आत्माओं' की धारणा में भी गहरे मनो-वैज्ञानिक रहस्य छिपे हैं। अश्वारोही से हटकर वे धरती पर उतरती हैं किंतु प्रेमिका में प्रेमी द्वारा सौंदर्य की पर्युत्सुकी पहचान को वे मूल 'स्वांगिक शोभा' का अवतार बताते हैं। यह तो प्लेटो के मनोविश्लेषण का भेद है। शायद इसीलिए वे सुंदरम् और शिवम् के सघर्षों में ज्यादा सिद्धहस्त हैं और इन्हें वे औदात्य के शिघर तक पहुंचा देते हैं। 'घोड़े' का प्रतीक यूनानी चित्रि की कई रहस्यात्मक परतें उघाड़ सकता है निस्संदेह।

## अरस्तू

तत्त्व-चिंतक प्लेटो के वैज्ञानिक, जीवशास्त्री तथा दार्शनिक शिष्य अरस्तू (३८४-३२२ ई० पू०) ने अपने अमर ग्रंथ 'पोएटिक्स' में अपने गुरु की परंपरा में सौंदर्य-तत्त्व पर विचार किया; यद्यपि गुरु-शिष्य के विचारों में बहुत मतभेद है। अरस्तू ने प्लेटो के तत्त्व-चिंतन के विश्वकों को विज्ञान के विधियों द्वारा अधिक वास्तविक बनाया। कहावत है कि एरॉस ने प्लेटो जैसा दूसरा शिष्य और अरस्तू जैसा दूसरा शिष्य नहीं पैदा किया।

प्लेटो-अरस्तू के पक्ष-सिद्धांतों की तुलना से निम्नलिखित सात प्रमुख आयाम प्रकट होते हैं—

(क) प्लेटो के प्रत्ययों (eidōs) का विकास और परिवर्तन करके अरस्तू द्वारा पदार्थ के सार या तत्त्व की प्रतिष्ठापना;

(ख) प्लेटो की ग्रहण्ड रचना में द्योलोक-भूलोक के पृथक् द्वंद की समाप्ति करके अरस्तू द्वारा सामान्य-विशेष का संयोग करना;

(ग) प्लेटो कृत अनुकृति के मिथ्यात्व का समाहार करके अरस्तू द्वारा सर्जनात्मक या भावात्मक अनुकृति का प्रतिपादन;

(घ) प्लेटो कृत भावनाओं को विकृति मानने के स्थान पर अरस्तू द्वारा 'विवेचन' द्वारा उनका उदात्तीकरण;

(ङ) प्लेटो के महाकाव्य-संबंधी बृहद् विवेचन की जगह पर अरस्तू द्वारा नाटक (त्रासदी-कामेदी) का विवेचन;

(च) प्लेटो द्वारा संकेतित छद्म-लयादि के इंद्रजाल-प्रभाव का विस्तार करके अरस्तू द्वारा 'रिह्टोरिक' ग्रंथ में इनकी विस्तृत उद्भावना;

(छ) प्लेटो कृत देवताओं के चरित्रों के निरूपण का विकास करके अरस्तू

द्वारा श्रेष्ठजनों, गंभीरजनों पर 'दुर्भाग्य' (नेमैसिस) के प्रभाव पर भी विश्वास; आदि-आदि ।

निकट पूर्ववर्ती निरूपण और इस तुलना-पत्रांक पर विहंगम दृष्टिपात करने से ही यह सिलसिला प्रकट हो जाता है कि प्लेटो के दोनों नयन निर्निमेष धौलोक को ताकते रहे और दृश्य जगत् को असत्य मानते रहे हैं; अरस्तू का एक नयन धौलोक की ओर और दूसरा लोचन भूलोक की ओर रहा है । इस प्रकार वैज्ञानिक अरस्तू की दृष्टि में तत्त्वज्ञानी प्लेटो की कुछ निर्विकल्पवादी दिग्भ्रातियां कुछ कम होती गईं लेकिन भौतिकवाद और भाववाद को घोलघाल देने के कारण कुछ असंगतियां तथा अंतर्विरोध भी प्रकट होते गये ।

जैसा कि हम पहले कह चुके हैं प्लेटो धौलोक में प्रत्ययों की नित्य दुनिया मानते हैं । उनके प्रत्यय निर्विकल्प (एब्सोल्यूट), पूर्ण, चिरंतन एवं सत्य है; वे पदार्थों के बाहर हैं अर्थात् पदार्थ उनसे निरसृत नहीं हैं । उनकी पृथक् अनुकृति हैं (घोड़े, मनुष्य) । अरस्तू भी किसी मूल को तो जरूर मानते हैं लेकिन उसमें अपनी मिथ्या अनुकृतियों की क्षमता को नामंजूर करते हैं । वे प्रत्ययों के स्थान पर पदार्थों के 'सारतत्त्व' (एशेंस) की सत्ता में विश्वास करते हैं । ये सारतत्त्व पदार्थों के ही अंदर हैं अर्थात् यह ब्रह्मांड भौतिक पदार्थों (वस्तुओं) और तत्त्वों (प्लेटो के निर्विकल्प प्रत्ययों के समकक्ष) का संयोग है; द्वैत नहीं । पदार्थ और तत्त्व की एकता में ही 'यथार्थ' स्थित है । यदि प्रत्यय 'सामान्य' हैं और तत्त्व 'विशेष' तो सामान्य-विशेष सदा संयुक्त ही रहेंगे और बाहर न होकर अंदर होंगे । उदाहरणस्वरूप, घोड़े या कमल केवल अनुकृति नहीं हैं; अपितु उनमें अपनी विशेषताओं के साथ सामान्य अंश हैं । जब सामान्य-विशेष (प्रत्यय-तत्त्व) का संयोग हो जाता है तब वे आभास या मिथ्या न होकर यथार्थ या वास्तविक हो जाते हैं । सामान्य-विशेष ही क्रमशः सामग्री (मैटर) आकृति (शेप, फॉर्म) में परिणत होते हैं । उनके मुताबिक पदार्थ रूप और अंतर्वस्तु (कांटेन्ट) का एक मेल है । इस महासूत्र को उन्मीलित करते हुए वे रूप को ही अस्तित्व का तत्त्व सिद्ध करते हैं, तथा प्रथम प्रेरक (ईश्वर) को प्रत्येक गति का मूल उद्गम मानते हैं । उनके अनुसार रूप पदार्थों के जगत् को आकृतियां प्रदान करता है तथा रूप और पदार्थों की अंतर्प्रक्रिया से जैविक और द्यौस विकास फलीभूत होता है । अतः घासदी में 'रूप' की महत्ता तथा सृष्टि में नैतिक प्रयोजनविहीन ईश्वर की धारणा अरस्तू को भौतिकवाद के अनकारीब ले आती है । इसी कड़ी में वे शरीर और आत्मा का भी संयोग कायम करके 'घासदी नायक' की श्रान्तिकारी धारणा पेश करते हैं । यहाँ 'आकृति' प्लेटो की तरह कोई 'अनुकृति' न होकर रूप प्रदान करने वाली शक्ति या ऊर्जा भी है और सामग्री के अंदर ही निहित है । अतः आकृति मिथ्या और कोरी अनुकृति से आगे 'वास्तविक तथा सर्जनात्मक अनुकृति' हो जाती है—वास्तविक इसलिए कि सामग्री के अंदर ही यह शक्ति निहित है; सर्जनात्मक इसलिए कि इसमें सामान्य के साथ-साथ विशेष का भी योग है । उदाहरणस्वरूप बीज को लें : वृक्ष बनने वाला बीज सामग्री है, और



आत्मसंघर्ष करते हैं; अमूर्तीकरण के अंतिम छोर पर सुकरात की सौंदर्यवतिता सुकुमारी की धारणा को सूक्ष्म 'सुंदर आकृति' में आदर्शीकृत कर डालते हैं। वे बौद्धिक सौंदर्य का विकल्प खोजते हुए सर्वत्र व्याकुल हैं। पता नहीं क्यों स्वयं सुकरात ने हिप्पियास के साथ संवाद करते हुए 'सुंदर कुमारी' (पवित्रता), 'सुंदर घोड़ी' (सेक्स) और 'सुंदर कलश' के समीकरण द्वारा सौंदर्य की विघर्षा परिभाषाओं के सकेत छोड़कर चुप्पी साध ली? 'फीडस' की 'अश्वारोही आत्माओं' की धारणा में भी गहरे मनो-वैज्ञानिक रहस्य छिपे हैं। अश्वरथों से हटकर वे धरती पर उतरती हैं किंतु प्रेमिका मे प्रेमी द्वारा सौंदर्य की पर्युत्सुकी पहचान को वे मूल 'स्वर्गिक शोभा' का अवतार बताते हैं। यह तो प्लेटो के मनोविश्लेषण का भेद है। शायद इसीलिए वे सुंदरम् और शिवम् के सघर्षों में ज्यादा सिद्धहस्त हैं और इन्हे वे औदात्य के शिखर तक पहुंचा देते हैं। 'घोड़े' का प्रतीक यूनानी चित्रि की कई रहस्यात्मक परतें उघाड़ सकता है, निस्संदेह।

## अरस्तू

तत्त्व-चिंतक प्लेटो के वैज्ञानिक, जीवशास्त्री तथा दार्शनिक शिष्य अरस्तू (३८४-३२२ ई० पू०) ने अपने अमर ग्रंथ 'पोएटिक्स' में अपने गुरु की परंपरा में सौंदर्य-तत्त्व पर विचार किया; यद्यपि गुरु-शिष्य के विचारों में बहुत मतभेद है। अरस्तू ने प्लेटो के तत्त्व-चिंतन के विश्वकों को विज्ञान के विशोषों द्वारा अधिक वास्तविक बनाया। कहावत है कि एथेंस ने प्लेटो जैसा दूसरा शिक्षक और अरस्तू जैसा दूसरा शिष्य नहीं पैदा किया।

प्लेटो-अरस्तू के पक्ष-सिद्धांतों की तुलना से निम्नलिखित सात प्रमुख आयाग प्रकट होते हैं—

(क) प्लेटो के प्रत्ययों (eidōs) का विकास और परिवर्तन करके अरस्तू द्वारा पदार्थ के सार या तत्त्व की प्रतिष्ठापना;

(ख) प्लेटो की ब्रह्मांड रचना में द्यौलोक-भूलोक के पृथक् द्वैत की समाप्ति करके अरस्तू द्वारा सामान्य-विशेष का संयोग करना;

(ग) प्लेटो कृत अनुकृति के मिथ्यात्व का समाहार करके अरस्तू द्वारा सजेंनात्मक या भावात्मक अनुकृति का प्रतिपादन;

(घ) प्लेटो कृत भावनाओं को विकृति मानने के स्थान पर अरस्तू द्वारा 'विवेचन' द्वारा उनका उदात्तीकरण;

(ङ) प्लेटो के महाकाव्य-संबंधी बृहद् विवेचन की जगह पर अरस्तू द्वारा नाटक (त्रासदी-कामेदी) का विवेचन;

(च) प्लेटो द्वारा संकेतित छंद-रूपादि के इंद्रजाल-प्रभाव का विस्तार करके अरस्तू द्वारा 'रिह्टोरिक' ग्रंथ में इनकी विस्तृत उद्भावना;

(छ) प्लेटो कृत देवताओं के चरित्रों के निरूपण का विकास करके अरस्तू

द्वारा श्रेष्ठजनों, गंभीरजनों पर 'दुर्भाग्य' (नेमेसिस) के प्रभाव पर भी विश्वास; आदि-आदि ।

निकट पूर्ववर्ती निरूपण और इस तुलना-पत्रांक पर विहंगम दृष्टिपात करने से ही यह सिलसिला प्रकट हो जाता है कि प्लेटो के दोनों नयन निर्निभेय द्यौलोक को ताकते रहे और दृश्य जगत् को असत्य मानते रहे हैं; अरस्तू का एक नयन द्यौलोक की ओर और दूसरा लोचन भूलोक की ओर रहा है । इस प्रकार वैज्ञानिक अरस्तू की दृष्टि में तत्त्वज्ञानी प्लेटो की कुछ निर्विकल्पवादी दिग्भ्रान्तियां कुछ कम होती गईं लेकिन भौतिकवाद और भाववाद को घोलघाल देने के कारण कुछ असंगतियां तथा अंतर्विरोध भी प्रकट होते गये ।

जैसा कि हम पहले कह चुके हैं प्लेटो द्यौलोक में प्रत्ययों की नित्य दुनिया मानते हैं । उनके प्रत्यय निर्विकल्प (एम्बोल्प्यूट), पूर्ण, चिरंतन एवं सत्य हैं; वे पदार्थों के बाहर हैं अर्थात् पदार्थ उनसे निसृत नहीं है । उनकी पृथक् अनुकृति हैं (घोड़े, मनुष्य) । अरस्तू भी किसी मूल को तो जरूर मानते हैं लेकिन उसमें अपनी मिथ्या अनुकृतियों की क्षमता को नामंजूर करते हैं । वे प्रत्ययों के स्थान पर पदार्थों के 'सारतत्त्व' (एशेंस) की सत्ता में विश्वास करते हैं । ये सारतत्त्व पदार्थ के ही अंदर हैं अर्थात् यह ब्रह्मांड भौतिक पदार्थों (वस्तुओं) और तत्त्वों (प्लेटो के निर्विकल्प प्रत्ययों के समकक्ष) का संयोग है; द्वैत नहीं । पदार्थ और तत्त्व की एकता में ही 'यथार्थ' स्थित है । यदि प्रत्यय 'सामान्य' हैं और तत्त्व 'विशेष' तो सामान्य-विशेष सदा संयुक्त ही रहेंगे और बाहर न होकर अंदर होंगे । उदाहरणस्वरूप, घोड़े या कमल केवल अनुकृति नहीं हैं; अपितु उनमें अपनी विशेषताओं के साथ सामान्य अंश हैं । जब सामान्य-विशेष (प्रत्यय-तत्त्व) का संयोग हो जाता है तब वे आभास या मिथ्या न होकर यथार्थ या वास्तविक हो जाते हैं । सामान्य-विशेष ही क्रमशः सामग्री (मैटर) आकृति (शेप, फॉर्म) में परिणत होते हैं । उनके मुताबिक पदार्थ रूप और अंतर्वस्तु (कांटेंट) का एक मेल है । इस महासूत्र को उन्मीलित करते हुए वे रूप को ही अस्तित्व का तत्त्व सिद्ध करते हैं, तथा प्रथम प्रेरक (ईश्वर) को प्रत्येक गति का मूल उद्गम मानते हैं । उनके अनुसार रूप पदार्थ के जगत् को आकृतियां प्रदान करता है तथा रूप और पदार्थ की अंतर्प्रक्रिया से जैविक और द्यौल विकास फलीभूत होता है । अतः त्रासदी में 'रूप' की महत्ता तथा सृष्टि में नैतिक प्रयोजनविहीन ईश्वर की धारणा अरस्तू को भौतिकवाद के अनकरीब ले आती है । इसी कड़ी में वे शरीर और आत्मा का भी संयोग कायम करके 'त्रासदी नायक' की क्रांतिकारी धारणा पेश करते हैं । यहां 'आकृति' प्लेटो की तरह कोई 'अनुकृति' न होकर रूप प्रदान करने वाली शक्ति या ऊर्जा भी है और सामग्री के अंदर ही निहित है । अतः आकृति मिथ्या और कोरी अनुकृति से आगे 'वास्तविक तथा सर्जनात्मक अनुकृति' हो जाती है—वास्तविक इसलिए कि सामग्री के अंदर ही यह शक्ति निहित है; सर्जनात्मक इसलिए कि इसमें सामान्य के साथ-साथ विशेष का भी योग है । उदाहरणस्वरूप बीज को लें : वृक्ष बनने वाला बीज सामग्री है, और बीज में ही

आत्मसंघर्ष करते हैं; अमूर्तीकरण के अंतिम छोर पर सुकरात की सौंदर्यगविता सुकुमारी की धारणा को सूक्ष्म 'सुंदर आकृति' में आदर्शांकृत कर डालते हैं। वे बौद्धिक सौंदर्य का विकल्प खोजते हुए सर्वत्र व्याकुल हैं। पता नहीं क्यों स्वयं सुकरात ने हिप्पियास के साथ संवाद करते हुए 'सुंदर कुमारी' (पवित्रता), 'सुंदर घोड़ी' (सेक्स) और 'सुंदर कलश' के समीकरण द्वारा सौंदर्य की त्रिधर्मा परिभाषाओं के संकेत छोड़कर चुप्पी साध ली? 'फोडूस' की 'अश्वारोही आत्माओं' की धारणा में भी गहरे मनो-वैज्ञानिक रहस्य छिपे हैं। अश्वारोही से हटकर वे धरती पर उतरती हैं किंतु प्रेमिका में प्रेमी द्वारा सौंदर्य की पर्युत्सुकी पहचान को वे मूल 'स्वर्गिक शोभा' का अवतार बताते हैं। यह तो प्लेटो के मनोविश्लेषण का भेद है। शायद इसीलिए वे सुंदरम् और शिवम् के संघर्षों में ज्यादा सिद्धहस्त हैं और इन्हे वे औदात्य के शिखर तक पहुँचा देते हैं। 'घोड़े' का प्रतीक यूनानी चित्र की कई रहस्यात्मक परतें उघाड़ सकता है, निस्संदेह।

## अरस्तू

तत्त्व-चिंतक प्लेटो के वैज्ञानिक, जीवशास्त्री तथा दार्शनिक शिष्य अरस्तू (३८४-३२२ ई० पू०) ने अपने अमर ग्रंथ 'पोएटिक्स' में अपने गुरु की परंपरा में सौंदर्य-तत्त्व पर विचार किया; यद्यपि गुरु-शिष्य के विचारों में बहुत मतभेद है। अरस्तू ने प्लेटो के तत्त्व-चिंतन के विश्वकों को विज्ञान के विशेषों द्वारा अधिक वास्तविक बनाया। कहावत है कि एथेंस ने प्लेटो जैसा दूसरा शिक्षक और अरस्तू जैसा दूसरा शिष्य नहीं पैदा किया।

प्लेटो-अरस्तू के पक्ष-सिद्धांतों की तुलना से निम्नलिखित सात प्रमुख आयाम प्रकट होते हैं—

(क) प्लेटो के प्रत्ययों (eidōs) का विकास और परिवर्तन करके अरस्तू द्वारा पदार्थ के सार या तत्त्व की प्रतिष्ठापना;

(ख) प्लेटो की ग्रह्यांड रचना में द्योलोक-भूलोक के पृथक् द्वैत की समाप्ति करके अरस्तू द्वारा सामान्य-विशेष का संयोग करना;

(ग) प्लेटो कृत अनुकृति के मिथ्यात्व का समाहार करके अरस्तू द्वारा सजंजात्मक या भावात्मक अनुकृति का प्रतिपादन;

(घ) प्लेटो कृत भावनाओं को विकृति मानने के स्थान पर अरस्तू द्वारा 'विवेचन' द्वारा उनका उदासीकरण;

(ङ) प्लेटो के महाकाव्य-संबंधी बृहद् विवेचन की जगह पर अरस्तू द्वारा नाटक (त्रासदी-कामेदी) का विवेचन;

(च) प्लेटो द्वारा संकेतित छंद-लयादि के इंद्रजाल-प्रभाव का विस्तार करके अरस्तू द्वारा 'रिह्टोरिक' ग्रंथ में इनकी विस्तृत उद्भावना;

(छ) प्लेटो कृत देवताओं के चरित्रों के निरूपण का विकास करके अरस्तू

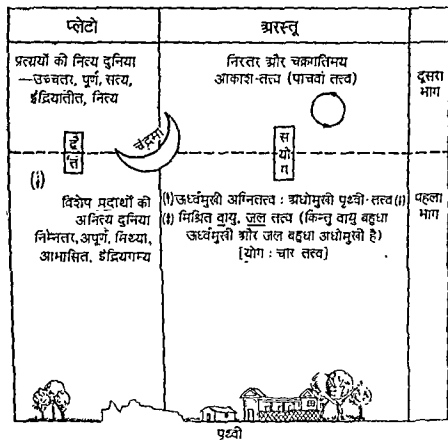
द्वारा श्रेष्ठजनों, गंभीरजनों पर 'दुर्भाग्य' (नेमेसिस) के प्रभाव पर भी विश्वास; आदि-आदि ।

निकट पूर्ववर्ती निरूपण और इस तुलना-पत्रांक पर विहंगम दृष्टिपात करने से ही यह सिलसिला प्रकट हो जाता है कि प्लेटो के दोनों नयन निनिमेष द्यौलोक को ताकते रहे और दृश्य जगत् को असत्य मानते रहे हैं; अरस्तू का एक नयन द्यौलोक की ओर और दूसरा लोचन भूलोक की ओर रहा है। इस प्रकार वैज्ञानिक अरस्तू की दृष्टि में तत्त्वज्ञानी प्लेटो की कुछ निविकल्पवादी दिग्भ्रांतियां कुछ कम होती गईं लेकिन भौतिकवाद और भाववाद को घोलघाल देने के कारण कुछ असंगतियां तथा अंतर्विरोध भी प्रकट होते गये ।

जैसा कि हम पहले कह चुके हैं प्लेटो द्यौलोक में प्रत्ययो की नित्य दुनिया मानते हैं। उनके प्रत्यय निविकल्प (एन्सोल्यूट), पूर्ण, चिरंतन एवं सत्य हैं; वे पदार्थों के बाहर हैं अर्थात् पदार्थ उनसे निम्न नही हैं। उनकी पृथक् अनुकृति है (घोड़े, मनुष्य)। अरस्तू भी किसी मूल को तो जरूर मानते हैं लेकिन उसमें अपनी मिथ्या अनुकृतियों की क्षमता को नामंजूर करते हैं। वे प्रत्ययों के स्थान पर पदार्थों के 'सारतत्त्व' (एण्स) की सत्ता में विश्वास करते हैं। ये सारतत्त्व पदार्थ के ही अंदर हैं अर्थात् यह ब्रह्मांड भौतिक पदार्थों (वस्तुओं) और तत्त्वों (प्लेटो के निविकल्प प्रत्ययों के समकक्ष) का संयोग है; द्वैत नही। पदार्थ और तत्त्व की एकता में ही 'यथार्थ' स्थित है। यदि प्रत्यय 'सामान्य' हैं और तत्त्व 'विशेष' तो सामान्य-विशेष सदा संयुक्त ही रहेंगे और बाहर न होकर अंदर होंगे। उदाहरणस्वरूप, घोड़े या कमल केवल अनुकृति नही हैं; अपितु उनमें अपनी विशेषताओं के साथ सामान्य अंश है। जब सामान्य-विशेष (प्रत्यय-तत्त्व) का संयोग हो जाता है तब वे आभास या मिथ्या न होकर यथार्थ या वास्तविक हो जाते हैं। सामान्य-विशेष ही क्रमशः सामग्री (मैटर) आकृति (शेप, फॉर्म) में परिणत होते हैं। उनके मुताबिक पदार्थ रूप और अंतर्वस्तु (कांटेंट) का एक मेल है। इस महासूत्र को उन्मीलित करते हुए वे रूप को ही अस्तित्व का तत्त्व सिद्ध करते हैं, तथा प्रथम प्रेरक (ईश्वर) को प्रत्येक गति का मूल उद्गम मानते हैं। उनके अनुसार रूप पदार्थ के जगत् को आकृतियों प्रदान करता है तथा रूप और पदार्थ की अंतर्प्रक्रिया से जैविक और चौस विकास फलीभूत होता है। अतः वासदी में 'रूप' की महत्ता तथा सृष्टि में नैतिक प्रयोजनविहीन ईश्वर की धारणा अरस्तू को भौतिकवाद के अनकरीब ले आती है। इसी कड़ी में वे शरीर और आत्मा का भी संयोग कायम करके 'वासदी नायक' की आतिकारी धारणा पेश करते हैं। यहां 'आकृति' प्लेटो की तरह कोई 'अनुकृति' न होकर रूप प्रदान करने वाली शक्ति या ऊर्जा भी है और सामग्री के अंदर ही निहित है। अतः आकृति मिथ्या और कोरी अनुकृति से आगे 'वास्तविक तथा सर्जनात्मक अनुकृति' हो जाती है—वास्तविक इसलिए कि सामग्री के अंदर ही यह शक्ति निहित है; सर्जनात्मक इसलिए कि इसमें सामान्य के साथ-साथ विशेष का भी योग है। उदाहरणस्वरूप बीज को लें : दूध बनने वाला बीज सामग्री है, और बीज में ही

निहित तथा उससे निवृत्त परिणामी वृक्ष आकृति है। इसी क्रम में द्वार, कुर्सी, शय्यादि बनाने वाला वृक्ष सामग्री है; और वृक्ष में ही निहित तथा उससे निवृत्त परिणामी द्वार, कुर्सी, शय्यादि आकृति हैं। शिल्प का दूसरा उदाहरण लें : 'लाओकून'-प्रतिमा आकृति है (परिणामी) किंतु यह पत्थर (सामग्री) में ही निहित है। [स्पष्टतः अरस्तू यहां माध्यम और कलाकार (स्रष्टा) की चर्चा नहीं करते हैं]।

प्लेटो-अरस्तू की ब्रह्मांड-रचना इस प्रकार है—



इस ब्रह्मांड-रचना की तुलना से अरस्तू पर प्लेटो का प्रभाव स्पष्ट हो जाता है। प्लेटो की तरह अरस्तू भी चंद्रमा और तारों के देवत्व के विश्वासी थे। दोनों के ऊपर चंद्रमा ब्रह्मांड की विभाजक रेखा है। प्लेटो के लिए ब्रह्म प्रत्ययों का नित्य जगत् है जो दृश्य जगत् से बिल्कुल पृथक् है; अरस्तू के लिए चंद्रमा के ऊपर दृश्य-जगत् के पाचवें तत्त्व आकाश की स्थिति है जहां गुण-मिश्रण न होने के कारण कोई परिवर्तन नहीं होता किंतु जो दृश्य-जगत् का ही अंग है। अरस्तू केवल चंद्रमा के ऊपर के दूसरे भाग में ही चक्राकार गति मानते थे; चंद्रमा के नीचे के जगत् में ऊर्ध्व-मुखी और अधोमुखी गतियों की कल्पना करते थे। उनके अनुसार चंद्रमा के नीचे के

पहले भाग में चार तत्त्व हैं—ऊर्ध्व-  
मुखी अग्नि-तत्त्व, अधोमुखी पृथ्वी-  
तत्त्व, मिश्रित वायु, एवं जल-तत्त्व  
(किंतु वायु की मूल प्रवृत्ति ऊर्ध्व-  
मुखी तथा जल की अधोमुखी है) ।  
इन चार तत्त्वों के चार गुण हैं—  
सर्दी, गर्मी, तरी और खुशकी । इनके  
संयोग-वियोग ही तत्त्वों को आपस  
में बदलते हैं । हमारे साध्य दर्शन  
में भी पंच-तत्त्व और पांच परमाणु  
[पृथ्वी परमाणु (पृथ्वी + गंध),  
जलीय परमाणु (जल + रस), तैजस

धिह-सकेत



= चंद्रमा



= सत्त्वोत्क



= आभास चोत्क



= ऊर्ध्वमुखी



= अधोमुखी



= निगन्तर और चक्राकार

परमाणु (तैजस + रूप), वायवीय परमाणु (वायु + स्पर्श), आकाश (आकाश +  
शब्द) ] हैं जिनमें भूत और तन्मात्राओं का योग है । इसी प्रकार तीन गुण—सत्त्व,  
रजस, तमस—भी हैं । मूल प्रकृति में गुणों की साम्यावस्था भंग होते ही महत्,  
अहंकार आदि की सृष्टि होती है । अरस्तू के अनुसार पृथ्वी में सर्दी और खुशकी,  
जल में सर्दी और तरी, अग्नि में गर्मी और खुशकी तथा वायु में गर्मी और तरी  
है । यहां अरस्तू ने अपने चिकित्साशास्त्र संबंधी उस ज्ञान का उपयोग किया जिसका  
संबंध रस तथा स्पर्श से ही है और जहां शब्द, रूप व गंध छूट जाते हैं । यही  
नहीं, अरस्तू के वैज्ञानिक ज्ञान की भी सीमाएं थी । वे तारों की चक्राकार गति तो  
जानते थे; किंतु यदि वे जानते होते कि चंद्रमा पृथ्वी की चक्राकार परिक्रमा तथा  
पृथ्वी सूर्य की चक्राकार परिक्रमा और तारक-मंडल भी सूर्य की परिक्रमा करते हैं  
तब उनका दर्शन कुछ और होता । यह सच है कि उनके समय तक यूक्लिड की तेरहवीं  
पुस्तक में व्यवस्थित ठोसों का जो सिद्धांत विकसित होकर थियाएटीटस द्वारा परि-  
पक्व हुआ था उसका उपयोग उन्होंने किया और प्लेटो नहीं कर सके । अतः यह  
निष्कर्ष निकलता है कि अरस्तू ने भी समकालीन विज्ञान, टेक्नॉलाजी और सामाजिक  
अवस्था का उपयोग अपने सौंदर्य-दर्शन में पूरी तरह किया । इसी वजह से अरस्तू ने  
पदार्थों और उनके तत्त्वों-गुणों के संयोग के आधार पर अनजाने ही कलाओं के वर्गी-  
करण की नींव डाली । अपने इस ज्ञान के कारण ही उन्होंने दृश्य जगत् को वास्तविक  
और अनुकूल कलाओं, पदार्थों के तत्त्वों से पूर्ण घेरे हुए किया । उन्होंने रस (गीलापन-  
खुशकी) तथा स्पर्श (ठंडक-गर्मी) को वर्गीकरण का आधार माना—रूप और शब्द को  
नहीं । पृथ्वी से अग्नि तत्त्व तक उठने वाली कला में ठोस सामग्री की अधिकता कम  
होकर आकृति की प्रधानता होती जाएगी (हीगेलियन लहजे में द्रव्य की प्रधानता से  
चेतना की प्रधानता बढ़ती जाएगी) अर्थात् वास्तुकला में पृथ्वी-तत्त्व की, चित्रकला में  
अग्नि-तत्त्व की, काव्यकला में वायु-तत्त्व की एवं मूर्ति-निर्माण कला में जल-तत्त्व की  
प्रमुखता होगी जिसमें पृथ्वी-तत्त्व वाली वास्तुकला निम्नतर और अग्नि-तत्त्व वाली

चित्रकला उच्चतर मानी जा सकती है। वास्तुकला में सामग्री की प्रधानता है तो चित्रकला और काव्यकला में आकृति (या भावना ?) की; संभवतः मूर्तिकला में दोनों का संतुलन करना अरस्तू का उद्देश्य रहा होगा। चिकित्सक अरस्तू ने चेतना (=आकृति ?) के इसी क्रम में मनुष्य को सबसे ऊँचा स्थान दिया क्योंकि उसमें मानस स्थित है। मनुष्य ज्ञानेंद्रियों एवं कर्मेंद्रियों द्वारा (इंद्रियबोधों द्वारा) उस वास्तविकता की अनुभूति करता है जहाँ सामान्य-विषय, सामग्री-आकृति का संयोग है। अतः इंद्रियबोध से ही सत्य और कला की शुरुआत होती है (प्लेटो के अनुसार इंद्रियबोध की शुरुआत से सत्य और कला का अंत होता है)। इस प्रकार इंद्रिय बोधों के माध्यम से सीखना केवल कोरी अनुकृति न होकर सत्य की शुरुआत और वास्तविकता की रचना है। इस प्रकार कलाएँ और काव्य मिथ्या ज्ञान न देकर सत्य-बोध कराते हैं; वे ब्रह्मांड का ही अंग और अंश हैं न कि उससे पृथक् या दुहरी कोरी नकल; वे इकहरी अनुकृति हैं, दुहरी नहीं; और इकहरी अनुकृति भी कोरी अथवा विकृत न होकर यथार्थ से कुछ अच्छी ही है। इस प्रकार अरस्तू ने सर्जनात्मक कल्पना की विवेचना की भी शुरुआत की और काव्यशास्त्र में 'मेटाफिजिक्स', 'एथिक्स' तथा 'पोलिटिक्स' की भी पूरी सहायता लेकर उसे मजबूत सामाजिक नींव दी। इसके अलावा अनुकृति को प्रत्यय की झूठी रचना न मानकर वह प्रक्रिया माना जिसके द्वारा यथार्थ को सार्वभौमिकता प्रदान की जाए और जिसमें शक्य संभावनाओं (पोसिबल इंप्रोवेविलिटीज़) की अपेक्षा संभाव्य संभावनाओं (प्रोवेबल इंप्रोवेविलिटीज़) का समा-हार हो (वासदी विवेचन में इस संभावना-तत्त्व का काफी उपयोग हुआ है)।

'अनुकृति' को (i) वास्तविकता से अच्छी एवं अधिक, (ii) यथार्थ को सार्व-भौमिकता प्रदान करने वाली, तथा (iii) सृष्टि भी सिद्ध करके अरस्तू ने अनुकृति के माध्यम, अनुकृति के विषय और अनुकृति की शैली या रीति का भी निरूपण किया। कला को प्रकृति की—'तत्त्व' और 'गुणों' के आधार पर—प्रकृति से अधिक अच्छी अनुकृति मानकर अरस्तू कलाकार ('पोएतेस') की अनुभूति एवं कल्पना का आवेग भी संनिहित करते हैं। अनुकृति के विषयों के अंतर्गत केवल प्रकृति के जड़-चेतन, चराचर बहिरंग रूप ही नहीं; अनुभूति, विचार, भावनाएँ तथा उनसे उत्पन्न संपूर्ण अंतरंग भी हैं। और, 'अनुकृति' को सौंदर्य-तत्त्व की व्यापकता भी मिली है; यथा, अनुकृति की शैली में सौंदर्यवस्तु का रूप, अनुकृति के विषय में उसकी विषय-वस्तु एवं अनुकृति के माध्यम में कला-रूप, काव्य-व्यापार, सृजन-प्रक्रिया आदि भी शामिल हैं। यही नहीं, उन्होंने अनुकृति में बहिरंग की अपेक्षा अंतरंग को प्राथमिकता दी है (जो कुछ पद्यबद्ध है वह काव्य नहीं है; काव्य-सार तो विचार के अनुकरण में निहित है)। अनुकरण तीन रूपों का किया जा सकता है—

- (i) 'प्रतीयमान रूप—जो 'है';
- (ii) संभाव्य रूप—जो 'हो सकता है'; और
- (iii) आदर्श रूप—जो 'होना चाहिए'।

प्रथम रूप में विद्य-विधान, दूसरे में कल्पना और तीसरे में प्रथम-दूसरे रूप के प्रेम (विद्य-कल्पना) और श्रेय भी शामिल हैं। इस प्रकार अनुकरण को यथार्थ से आगे विचार को ध्यस्त करने वाला होता है; यह 'अस्थिर' और 'विशेष' के बजाय उनसे और अधिक स्थायी और सार-तत्त्व की अभिव्यक्ति करता है। इस प्रकार यह एकांगी प्रत्ययों के बजाय 'विश्वको' को धारण करता है। किंतु यह धारण इंद्रिय-गोचर विषयों द्वारा होने के नाते और अंतरंग के आत्म तत्त्व का प्रकाश करने के कारण आनंद देने वाला भी है। इस प्रकार प्लेटो और अरस्तू का अंतर वैश्वक के प्रति उनके मतभेदों की बुनियाद है जो आनंद बनाम शिक्षा के चरम मूल्यों को भी कसौटी पर परघटा है।

अनुकरण-विधा को लेकर अरस्तू ने उदात्त काव्य (महाकाव्य, त्रासदी, देव सूक्त) तथा क्षुद्रकाव्य (कामेदी, ध्यंग्य), अथवा वर्णनात्मक काव्य (महाकाव्य, देव-स्तोत्र) तथा नाटकीय काव्य (त्रासदी, कामेदी), अथवा वृंदकाव्य (मुरली बजाना, वीणा बजाना, रौद्र स्तोत्र), दृश्य काव्य (त्रासदी, कामेदी) और श्रव्य काव्य (महाकाव्य, देवसूक्त, संगीत-काव्य) के बीच भी भेद किया है। इनमें-से रौद्र स्तोत्र एक मिश्र-रूप है जिसमें एक ओर माधुर्यपूर्ण संगीत-काव्य तथा दूसरी ओर ओजपूर्ण नृत्य-रम-संयुक्त काव्य शामिल हैं। रौद्रस्तोत्र का उद्गम धार्मिक कर्मकांड, उपासना आदि है; मुरली बजाना, वीणा बजाना आदि का उद्गम डायनोसियस की पूजा-उपासना की आदिम नाटकीयता में है तथा त्रासदी-कामेदी का विकास सामाजिक संघर्षों में हुआ है। इसके अतिरिक्त इनसे तत्कालीन पंजीकृत कलाओं का भी ज्ञान होता है—

- वाद्यवृंदात्मक संगीत कला—मुरली बजाना, वीणा बजाना आदि,
- संगीत कला (गेय)—रौद्र स्तोत्र
- काव्य कला—महाकाव्य, देव-सूक्त, यथार्थ काव्य आदि
- नाट्य-कला—त्रासदी और कामेदी;
- नृत्यकला—रौद्र स्तोत्र;
- चित्रकला—त्रासदी में चरित्रांकन के प्रसंगों में।

अनुकृति-सिद्धांत का अगला आदान काव्य-सत्यों के विवेचन में हुआ है जहां अरस्तू ने कवि-प्रतिभा तथा काव्योद्देशक को भी शामिल किया है। प्लेटो दृश्य जगत् को असत्य मानने के कारण काव्य पर भी असत्यता का आरोप करते हैं और काव्य की तुलना तत्त्वदर्शन से करते हैं। अरस्तू दृश्य जगत् को यथार्थ मानने के कारण काव्य की प्रकृति की अपूर्णता का पूरक ('एम्स एट फिल्म आउट ह्याट नेचर लीब्ज अनडन') तथा श्रेष्ठ उन्मायक ('आर्ट फिनिशेज द जाब व्हेयर नेचर फेल्स, आर इमी-टेड्स द मिसिंग पार्ट') भी मानते हैं। वे काव्य की तुलना इतिहास से करके वैज्ञानिक-सत्यों तथा काव्य-सत्यों के बीच का फर्क साफ करते हैं। इतिहास में 'जो है' (देश) और 'जो हो चुका है' (काल) की सीमा होती है लेकिन काव्य में 'जो होना चाहिए' का वर्णन होता है अर्थात् देश-काल की सीमा में बंधे इतिहास के वस्तु-सत्यों से आगे



देश-काल-सीमामुक्त काव्य-सत्य होते हैं। इस प्रकार काव्य-सत्य सदा (काल) एवं सर्वत्र (देश) पटित हो सकते हैं; ये वस्तु-गत्यों (इतिहास) से श्रेष्ठतर हैं और ये 'वैश्वक' (यूनिवर्सल) की अभिव्यक्ति हैं [जबकि इतिहास 'विशेष' (पर्टीकुलर) की]। अरस्तू के अनुसार काव्य में सामान्य की अभिव्यक्ति पात्रों द्वारा होती है अर्थात् इसमें मानव का अंतर्जगत् भी शामिल हो जाता है। यह सामान्य अभिव्यक्ति पात्रों (मानवों) के आभ्यंतर क्रिया-जगत् की होती है जिगका अनुकरण बर्हिर्द्विपा (चक्षु, कान) भी नहीं कर सकते। यही नहीं, यह सामान्य अभिव्यक्ति पात्रों के आंतरिक क्रियाजगत् की होती है और ताल (रीदम) तथा छंदगीत (मैन्ट्री) द्वारा होती है। इसकी विगिष्टता के लिए अरस्तू ने अनुकृति (मिमेसिस) को एक दूसरा श्रेष्ठतर नाम होमोइमा (Homoiōma) भी दिया है। अतः काव्य में शब्दों में ही मानवीय कार्य, राग और चरित्रों की 'श्रेष्ठ अनुकृति' (होमोइमा) होती है जिसमें इंद्रियबोधजन्य भावों से आगे आत्मतत्त्व का भी अनुकरण होता है। इस प्रकार अनुकृति के भव्यतर रूप 'होमोइमा' में काव्योद्रेक का मूल कारण भी शामिल हो जाता है और उसमें इतिहास का वस्तु सत्य (विशेष रूप में)—सीधता, ध्यान, पुनरुक्ति, समाजानुकरण—भी मानव विकास के रूप में गुप्त जाता है। 'श्रेष्ठतर अनुकृति' में—जो भव्यतर और आत्मतत्त्वपूर्ण है—संभावनाएं (चरित्रोत्थान-चरित्र-पतन), अद्भुत (नेमेसिस) अतिप्राकृत आदि भी काव्य-सत्य के अंतर्गत प्राप्त हो जाते हैं। अतः प्लेटो की तरह काव्य को दैवी प्रेरणा से निम्न होने के बजाय अरस्तू मानव स्वभाव को उसका पहला हेतु मानते हैं; अनुकरण की मिथ्या न मानकर पुनरुक्ति मानते हैं और सामंजस्य एवं लय को (जिन्हें प्लेटो काव्य का इंद्रजाल समझकर विकल हो गए थे) काव्योद्रेक का दूसरा हेतु समझते हैं।

कार्य और सामंजस्य पर जोर देने के कारण ही अरस्तू ने प्लेटो की तरह महाकाव्यों को आधार न बनाकर त्रासदी को मूलधार तथा महाकाव्यों से श्रेष्ठ भी माना। महाकाव्य त्रासदी के विकास के पूर्ववर्ती रहे हैं लेकिन इतिवृत्त द्वारा अनुकरण करने के बजाय घटिया बने रहे। त्रासदी ने कार्य-रूप में अनुकरण किया और अधिक असभाव्य-संभावनाओं से संयुक्त हुई। इसलिए अरस्तू की 'पोएिटिक्स' में काव्य की अपेक्षा नाटक और विशेषतः त्रासदी के सौंदर्यशास्त्र का विवेचन हुआ है। वस्तुतः विश्व में कला का शास्त्रीय अध्ययन नाटकों की विवेचना से ही शुरू हुआ : भरत मुनि प्रणीत 'नाट्यशास्त्र' भी ऐसा ही है।

अरस्तू के संबंध में अब हम अंततः 'विवेचन' पर ही विचार करेंगे (महाकाव्य-त्रासदी के तत्त्वों आदि की तुलना तो पाठ्यक्रम-प्रधान है)। विवेचन के मूल्य द्वारा भी अरस्तू ने अपने गुरु प्लेटो को पांवों के बल छड़ा किया और कम से कम उन्हें सही ढंग से खड़ा किया। प्लेटो ने काव्यमीमांसा में शोक, भय, कठना, वासनादि के परिप्रेक्ष्य में 'काव्य' (महाकाव्य) को अनीति, पागलपन एवं अधर्म का पोषक घोषित किया। अरस्तू ने भी विवेचन-व्याख्या में भय और कठना को ही प्रधानतः लिया और भावोत्तेजना (प्लेटोकृत 'पागलपन') के आधार पर कठना की

परीक्षा की। किंतु दोनों का ही भावजगत् सीमित है; दोनों कलाचार्यों की दृष्टि-दूरियों से हर्ष, उत्साह, द्वेष, राग, आश्चर्य आदि छूटे-से रहे। फिर भी चिकित्सक अरस्तू ने इन्हीं सीमाओं में ही जादू फूक दिया।

विरेचन त्रासदी का चरम मूल्य है। त्रासदी केवल भय और कर्षणा के प्रकाशन का माध्यम है जिसके दृश्यविधानादि द्वारा दर्शकगण 'भय से रोमांचित होते एवं कर्षणा में पिघल जाते हैं' (अरस्तू)। इन उभय संवेगों का उदय दो स्थितियों में होता है। नैतिक दृष्टि से महत्त्वपूर्ण संघर्षों में (भयोत्पादक); तथा, दुःखद अत (कर्षणोत्पादक) में। इसलिए त्रासदी के प्रमुख पात्र निरंतर संघर्ष करते हैं और समर्पण न करके कर्षणा अजित करते हैं। वे कुलीन और गंभीर तो होते हैं लेकिन मानवोचित साधारण कमियों और कमजोरियों से भी पूर्ण होते हैं; वे न तो निर्विकल्प वैयक्तिकता प्राप्त होते हैं; और न ही चतुर्धोरों की तरह से टाइप। इस प्रकार मानवोचित श्रेष्ठ किंतु साधारणजनों के दुःखांत ही कथा में भय और कर्षणा के उत्स है।

भय और कर्षणा का कारण नैतिक पतन न होकर पात्र की कुछ या कोई 'दुःखद त्रुटि' (अरस्तू सम्मत ट्रेजिक फला) है अर्थात् कुछ कारण अथवा कमियां ही पात्र को विनाश में लिप्त कर देती हैं। यदि बिल्कुल असंगत या अकारण तकलीफों का विधान हुआ तो अस्वाभाविकता तथा अनैतिकता ही फैलेगी। यहां अरस्तू ने लौकिक जगत् की पीडाओं तथा त्रासदी के अलौकिक जगत् की सकारण (= त्रुटियुक्त) पीडाओं के बीच भेद किया है। भारतीय नाट्यसिद्धांतों में ये त्रुटियां ऋषि-शाप, पूर्व-जन्म संस्कार, वषण (शूद्र), दैवपरीक्षा या दैवदुर्विपाक आदि से निम्न होती हैं। इन संवेगों के उदय का दूसरा कारण पात्रों की 'निर्विकल्प वैयक्तिकता' न प्राप्त करने वाली सामान्यता है (अर्थात् वे देव या देवावतार न होकर मानवोचित कमियों और कमजोरियों वाले होते हैं)। अतः यह सीमा पात्रों के द्वंद्वों का निमित्त भी है। ये द्वंद्व दो प्रकार के हैं :— (i) स्वयं पात्र के अंतर्द्वंद्व जो मानवोत्पन्न है—त्रुटियां; और (ii) पात्र तथा प्रकृति की उन द्वंद्वपूर्ण शक्तियों के बीच संघर्ष जिन पर पात्र का वश नहीं है—दुर्भाग्य।

भय और कर्षणा से संबद्ध त्रासदी में दो प्रक्रियाएं भी हैं जिनकी नई व्याख्याएं अपेक्षित हैं। दो प्रक्रियाएं हैं—(क) 'विरेचन', कैथासिस एवं रेचन (पर्मेशन), तथा (ख) सौंदर्यात्मक निर्व्यक्तिकरण—(एस्थेटिक डिपर्सनलाइजेशन)। स्पष्टतः विरेचन-रेचन में दुहरापन प्रतीत होता है। पहले (i) स्व (या 'स्व + अर्थ')-पूर्ण भय तथा कर्षणा के संवेगों का उद्दीपन और तदुपरांत (ii) उद्दीप्त संवेगों की अधिकता का बहिर्गमन (purge या evacuation)। इस प्रकार दो प्रकार के संवेग या भावनाएं क्षलकती हैं—कर्षणा या भय की लौकिक भावना जो दर्शक की है (= 'लौ-भा') तथा कर्षणा या भय की अलौकिक भावना (सौंदर्यात्मक भावना) जो पात्र अथवा पात्र के कार्यों से व्युत्पन्न है (= 'अ-भा')। 'लौ-भा' साधारण है और लौकिक अनुभव है; 'अ-भा' श्रेष्ठतर है और सौंदर्यात्मक अथवा अलौकिक है। अतएव

संवेगों की अधिकता में या तो 'अ-भा' तथा 'लौ-भा' का योग हो जाता है अथवा 'लौ-भा' ही ('लौ-भा')<sup>x</sup> हो जाता है। पहली स्थिति गलत है क्योंकि लौकिक अनुभव और अलौकिक अनुभूति भिन्न-भिन्न हैं। संवेगों की 'अति' पर जो जोर है उससे या तो असाधारणता आती है अथवा यह यशानुगत या चरित्रगत विशिष्टता होती है। हम कह चुके हैं कि यह अतिशयता ['लौ-भा'+ 'अ-भा'] न होकर (लौ-भा)<sup>x</sup> है। महा एक सूत्र दे सकते हैं—यदि भय या कर्णा की अधिकता का रेचन (बहिर्गमन) होता है तो यह 'लौ-भा' का होता है; और यह 'अ-भा' के द्वारा नहीं अपितु 'अ-भा' के माध्यम से होता है। लौकिक भावना—अलौकिक भावना का भेद स्पष्ट करने के बाद दूसरी समस्या यह उठ खड़ी होती है कि इन अतिरिक्त संवेगों का बहिर्गमन (परिष्कारण) होता है या रूपांतर (ट्रांसफार्मेशन)। हम इनको निष्पत्तिमूलक बहिर्गमन के बजाय अभिव्यक्तिमूलक रूपांतर मानते हैं। वस्तुतः पात्र की भावना ('अ-भा') की अनुभूति ही दर्शन के लौकिक अनुभव ('लौ-भा') की जागृति है। यदि 'लौ-भा' का रूपांतर 'अ-भा' के अनुकूल होता है तभी दर्शक के भय या कर्णा के संवेगों की सामान्यता निष्पत्त होगी। किंतु यदि 'अ-भा' का रूपांतर 'लौ-भा' के अनुकूल होता है तो पुनः भय-कर्णा बढ़कर अतल में चले जाएंगे। इस प्रकार कच्चे तौर पर अभी कहा जा सकता है कि 'लौ-भा' का रूपांतर 'अ-भा' के अनुकूल होता है अर्थात् पहले में निर्व्यक्तिकता के साथ पात्र के मानवत्व का भी योग होता है; उदाहरणार्थ—एथेंस के नाटकदर्शक नागरिक की लौकिक तथा सक्रिय भय-कर्णा पात्र के अलौकिक तथा निष्क्रिय भय-कर्णा से साथ मिलकर उत्प्रेरित (कॉटेलाइज्ड) हो जाती है। इस उत्प्रेरण में—जिसमें सक्रिय से निष्क्रिय एवं लौकिक से अलौकिक रूपांतर होता है—कुछ संवेगांश तटस्थ भी हो जाता है। इस प्रकार यही भय बुरे कर्मों के प्रति भय में तथा कर्णा कुलीन कर्मियों के प्रति कर्णा में व्यापक होकर परिष्कृत होती है। संभवतः कर्णा-भय को 'निष्क्रिय' करने के उद्देश्य को लेकर ही अरस्तू ने इसके पूर्व उनके कार्यजगत् में घटित होने वाले सक्रिय पक्ष में 'बहिर्गमन' की बात कही होगी। वस्तुतः उन्हें इसके स्थान पर 'रूपांतर' कहना चाहिए था। ये संवेग शाश्वत एवं सार्वजनीन हैं। इसी प्रकार इनके बहिर्गमन से पवित्र (कॉन्सास) हो जाने की उद्भावना धार्मिक रूपक से गृहीत है। अरस्तू इनके दमन को घातक समझते हैं। वे प्लेटो की तरह यह नहीं चाहते कि भय-कर्णा का वर्णन-चित्रण ही न हो। वे इनका उतना ही अंश क्रायम रखना चाहते हैं जिससे संतुलन आ जाए अर्थात् भय-कर्णा एथेंसवासियों का चारित्र्य न बनें, अपितु चरित्र के समान अवयव ही रहें। इसीलिए पात्रों के कार्यों के माध्यम से भय-कर्णा का उद्घाटन कराकर वे एथेंस-वासियों को इनसे परिचित करा देते हैं और उसकी अनिवार्यता मंजूर करते हुए उसके वैयक्तिक पक्ष (भय, कर्णा) के बजाय सामाजिक पक्ष (बुरे कर्मों से भय, अच्छे लोगों के पतन के प्रति कर्णा) को धारण करते हैं। यही उनका विरेचन-रेचन है। अतः यहाँ—

(क) बहिर्गमन के बजाय रूपांतर होता है [बहिर्गमन या तो विरोधी तत्त्वों

द्वारा होता है या अधिक आकार वालों के प्रवेश से। यहां न तो भय-करुणा के विरोधी साहस-धृणा आते हैं और न ही अधिक भारी-मजबूत भय-करुणा क्योंकि उनके विराजने से भी अधिक भय और अधिक करुणा बरकरार रहेगी]; और

(ख) वैयक्तिक (लौकिक) व निम्नतर (सक्रिय) भय-करुणा ही सामाजिक-सौंदर्यात्मक (अलौकिक) व श्रेष्ठतर (निष्क्रिय) भय-करुणा में रूपांतरित होती है जिसका माध्यम त्रासदी है। 'व्यष्टि' से 'समष्टि' की इस परिणति को अरस्तू निश्चित रूप से पवित्रीकरण (विरचन) कहेंगे, अपने सामाजिक आदर्शों के कारण। यही नामंल दशा है।

अतः हमारा सूत्र होगा "त्रासदी में रूपांतर और सामाजिक उदात्तीकरण द्वारा रेचन-विरचन की नयी व्याख्या अधिक युक्तियुक्त होगी।" हमें 'सामाजिक उदात्तीकरण' को विरेचन कहने में तनिक भी आपत्ति नहीं है, लेकिन 'बहिर्गमन' के बजाय तो 'रूपांतर' ही प्रयुक्त होना चाहिए।

बहिर्गमन की एक दूसरी भी अपूर्णता है। 'स्व' अथवा दुःखात्मक भावनाओं की अधिकता का तो बहिर्गमन हो सकता है; किंतु सुखद भावनाओं की अधिकता का क्या होगा? यदि करुणा का बहिर्गमन करुणा द्वारा, क्रोध का क्रोध द्वारा होता है, तो क्या हर्ष, उत्साह और रति का बहिर्गमन भी उत्साह-रति-हर्ष द्वारा होगा? दुःखात्मक कैथार्सिस के बाद सुखात्मक कैथार्सिस की स्थिति क्या होगी? जाहिर है कि 'रूपांतर' द्वारा ही यह समस्या हल होती है क्योंकि यहां लौकिक का अलौकिक में रूपांतर होता है तथा कुछ भाव-शक्ति तटस्थीकृत (न्यूट्रलाइज) भी हो जाती है।

(घ) सामाजिक उदात्तीकरण-रूपांतर अर्थात् विरेचन-रेचन की दूसरी प्रक्रिया 'सौंदर्यात्मक निर्व्यक्तिकरण' की है जिसे हम साधारणीकरण के समकक्ष रख सकते हैं। यहां पात्र तथा दर्शक की स्थितियों की समानांतरता पर भी विचार करना जरूरी है

इस सौंदर्यात्मक निर्व्यक्तिकरण में पहले हम अपने संवेगों की अत्यधिकता से मुक्त होते हैं; दूसरे हम स्वयं को भूलकर पात्र के साथ तादात्म्य कायम करते हैं; तीसरे हम जीवन की क्षणभंगुरता के बजाय आत्मा की अमरता अथवा पूर्वजन्म के संस्कार अथवा दुर्भाग्य के कायल होते हैं; चौथे हम 'स्व' से 'विश्व' की ओर जाते हैं और पाचवें, हम कलात्मक परिष्कृति और रूपान्तर, दोनों के दौर से गुजरते हैं अर्थात् हम भौतिक बाधाओं को पार करते हुए मर्याद जगत् से एक नैतिक या धार्मिक जगत् में उन्नीत होते हैं जहां 'आदर्श' एकलय हैं। यह प्रश्न उतना जटिल नहीं है जितना कि त्रासदी के पात्र (ethos) और कायं (muthōs) और विचार (dianoia) के अंतर्संबंध।

वास्तव में "कैथार्सिस" के दो भिन्न तात्पर्य दो विभिन्न आयामों की देन हैं। यदि आयुर्वेदिक रूपक के संदर्भ में इस पारिभाषिक की व्याख्या होती है तो इसका मतलब है, अनिष्टकारी संवेगों से उसी प्रकार छुटकारा पाना जिस प्रकार एक हकीम दिलाता है। यदि धार्मिक कर्मकांड वाले रूपक के संदर्भ में इसका दिग्दर्शन

होता है तो इसका मतलब होगा, संवेगों का पवित्रीकरण; (उनका) विलोपन नहीं। संवेग-वृत्त की भी पहली अभी तक नहीं मुलझी है। अरस्तू केवल दो ही संवेगों का विरेचन निर्धारित करते हैं अथवा सामान्यतया संवेगों का निष्कारण अथवा पवित्रीकरण अभिसूचित करते हैं।

मोनरो सी० वियर्डेस्ले ने इस प्रसंग में जेराल्ड एफ० ऐल्श ["अरिस्टाटल्स पोयेटिक्स : दि आर्गुमेंट" केंब्रिज, १९५७) की स्थापनाओं को परंपरागत विरेचन-व्याख्याओं के लिए बुनियादी चुनौती माना है।<sup>१</sup> ऐल्श के अनुसार 'विरेचन' का पाठार्थ पवित्रीकरण ही है और यह 'दर्शको' में विलुक्त नहीं घटता। असल में यह व्यापार 'रंगनाट्य' (प्ले) में घटता है। रंगनाट्य में इसका संवहन प्लाट द्वारा होता है जो स्वयं विशिष्ट प्रकार की त्रासद घटनाओं का पुंज होता है।

ऐल्श की मान्यता यह है कि अरस्तू के अनुसार जिन 'कार्यों' में सर्वाधिक त्रासद गुण होते हैं वे ऐसे पीड़ापूर्ण कर्म हैं जिन्हें ऐसे लोग एक-दूसरे के प्रति करते हैं जो आपस में स्नेहानुराग के नैसर्गिक सूत्रों में बंधे हुए होते हैं; मसलन, एक भाई द्वारा दूसरे भाई की अथवा पुत्र द्वारा पिता की हत्या, या हत्या करने का इरादा। ये ऐसे अभिकर्म हैं जो 'नैतिक संज्ञास' (मोरल हॉरर) जगाते हैं। अतः उनका पवित्रीकरण आवश्यक है।

ऐसे भयानक कर्मों के कर्ता की नैतिक श्रेष्ठता का अंतर्विरोध कैसे सुलझे? प्रीक नैतिकता में इसकी व्याख्या हुई : किसी महत्त्वपूर्ण तथ्य की अनभिज्ञता में ऐसा कार्य किया गया और इसलिए नायक का अभिप्राय या इरादा यह कतई नहीं था कि वह अपने पिता की हत्या तथा अपनी मां से विवाह करे। ऐल्श के मुताबिक 'त्रासद दृष्टि' या भूल (हामाशिया) का तात्पर्य यही है। अतः रंगनाट्य में इस हामाशिया का अभिज्ञान (अर्थात् ओडीपस द्वारा यह खोज कि उसने कर क्या डाला) एक विराट् संवेगपूर्ण संघात की संभावना बनता है [प्लाट की संरचना द्वारा भी]। इस तरह 'कैथार्सिस' केवल एक मनोवैज्ञानिक धारणा ही नहीं रहता, बल्कि स्वयं नाटक में विश्लेषणीय एक संरचनात्मक (स्ट्रक्चरल) धारणा भी हो जाता है। इसका अनु-विस्तारण करके कहा जा सकता है कि त्रासदियों के नाना पैटर्नों के अनुसार विरेचन के संघात की मात्रा तथा गुण तथा मूल्य में भी अंतर होगा।

मनोवैज्ञानिक घरातल पर त्रासद नायक (ओडिपस) कष्टना और दया का पात्र हो जाता है; वह कलुषता से विमुक्त हो जाता है :—प्लाट के अनुक्रम में द्वेषण या पाप का शुद्धिकरण हो जाता है।

नैतिक घरातल पर यह इसलिए होता है कि ओडिपस की सारभूत पवित्रता का उद्घाटन तो खुद उसके संज्ञास द्वारा होता है। 'संज्ञास' तब उभरता है जब ओडिपस अपने कार्यों का अनुसंधान (प्लॉट में) करता है। उसका अभिज्ञान यही प्रदर्शित करता है कि (नैतिक दृष्टि से) वह 'करुणा' का भागी है [दि० वियर्डेस्ले, वही, पृ० ६६]।

१. 'ऐस्पोेटिक्स : फ़ाम क्लासिकल ग्रीस टु दि प्रेजेंट' पृ० ६५, मैकमिलन, न्यूयार्क, १९६६।

यूनानी पंडितों का तर्क है कि पुण्यात्मा व्यक्ति का दुर्भाग्य हममें करुणा के बजाय स्तब्धता उत्पन्न करता है (और उसका सौभाग्य ? क्या उसका सौभाग्य ही ही नहीं सकता ?)। दुष्ट एवं खल व्यक्ति का सौभाग्य न तो भय उत्पन्न करता है, न करुणा; और न ही वह शुभ को तुष्ट करता है। किंतु उसका दुर्भाग्य भी न करुणा, न भय उत्पन्न करता है : अलवृत्ता शुभ को तुष्ट करता है। अतः दो उद्देश्य सिद्ध होने चाहिए—करुणा-भय की उत्पत्ति, तथा शुभ-तुष्टि। ये दो साध्य हैं जिनके साधन के रूप में त्रासदी तथा त्रासदी के पुण्यात्मा-पात्र गृहीत हैं। इसलिए त्रासदी में पुण्यात्मा का चित्रण होना चाहिए और कामेदी में दुष्टजनों का। यदि पुण्यात्मा का दुर्भाग्य किसी त्रुटि (न कि दुर्गुण) के कारण होता है तो भय-करुणा भी उत्पन्न होगी : उसके पतन के दृश्य-विधान से हम भयभीत होकर उससे दूर रहेंगे, एवं केवल गलतियों के कारण ही इतना बड़ा अनर्थ हो जाने पर हम उसके (पात्र के) प्रति करुणागलित होंगे क्योंकि हमें विश्वास होगा कि जितना बड़ा दंड उसे मिला है वैसा उसका अपराध या भाग्य नहीं है। अतएव भय-करुणा की भावना त्रुटियों से बचाव की सिद्धि और मानवता के प्रति नैतिक तुष्टि, दोनों को तुष्ट करेगी। अतः भाग्य-परिवर्तन अच्छे से बुरे की ओर होना चाहिए; इसका माध्यम भी एक अच्छा पात्र होना चाहिए जो किसी बड़ी गलती का शिकार होकर इसे भोगे। यदि भाग्य-परिवर्तन बुरे में अच्छे की ओर होता है तो भय-करुणा उत्पन्न नहीं होगे अर्थात् उद्देश्य पूर्ण नहीं होंगा; त्रुटि का तत्त्व नहीं होगा, समाज से अनीति और अधर्म का रूपांतरण (रेचन) नहीं होगा और न ही शुभ तुष्ट हो सकेगा। इस प्रकार के बुरे पात्रों का ही बुरे से अच्छे की ओर भाग्य-परिवर्तन मानकर अरस्तू मानव-मन और यथार्थ के प्रति अपनी पकड़ को संकीर्ण कर देते हैं (जहां बुरे लोग कर्म एवं भाग्य के विपरीत सुख भोगें और उन्नति करें वहां 'कामेदी' स्थित है)। अच्छे लोग कर्म और भाग्य के अनुकूल सुख भी भोग सकते हैं (यहां भारतीय दृष्टिकोण कंट्रास्ट पेश करता है)। संभवतः यहां अरस्तू प्लेटो के इस आक्षेप से आतंकित रहे होंगे कि काव्य सुख-दुख, वासना-पागलपन का ही शासन चलाता और निम्नतर जीवन अंकित करता है। तार्किक अरस्तू ने संपूर्ण काव्य-तत्त्व को इसका दावेदार नहीं मंजूर किया; केवल कामेदी को यह गौरव दिया जहां निम्न चरित्रों का अनुकरण होता है, निम्नतर जीवनांकन लक्ष्य होता है और निम्न पात्र कर्म-भाग्य के विपरीत तरक्की करते हैं। इसका पहला स्रोत तो प्लेटो का विशाल बौद्धिक आतंक लगता है दूसरा कारण तत्कालीन यूनानी सांस्कृतिक विश्वासों के अनुसार दुर्भाग्य-चक्र (नेमेसिस) की आराधना प्रतीत होती है जो तत्कालीन सामंतीय जीवन का निराशापूर्ण प्रतिबिम्ब है। उनके अनुसार जो 'कुलीन एवं पुण्यात्मा' कष्ट झेल रहे हैं उनमें से प्रत्येक अपने भाग्य के अनुसार न्याय पा रहा है (मानो देवी न्याय-मंहिता में उनके लिए सुख नहीं लिखा); और जो 'निम्नतर तथा खल (न कि दुष्ट)' व्यक्ति एवम नगर में सुखी पाए जाते हैं वह भाग्य के विपरीत ही न्याय-भोग है। यहां अरस्तू मानो तर्क के बजाय यथार्थ के सामने आछ मूंदकर छुद ही पूछते हैं कि यताओ 'मैं कहाँ हूँ।'

यहां उनके युग की नैतिकता का भी असर साफ है। अतः उनके सिद्धांतों की समाज-शास्त्रीय विकृति भी हो जाती है। उनके अनुसार—

(क) भाग्य का क्रूर शासन दिखाया जाए (क्योंकि तब तक उस महान् यूनान और आदर्श एथेंस तक का घिघटन हो गया था जिसे यूनानी शाश्वत समझते थे);

(ख) ऐसी स्थिति में अधिक भय और कठना अनिवार्यतः उत्पन्न होगे। अतः उनका रूपांतर (रेचन) हो, नैतिक भय और सामाजिक कठना मे;

(ग) श्रेष्ठतर जीवन (जो उस समय के नगर-राज्यों में दुर्लभ था) को शंकाित करने का कष्टपूर्ण लक्ष्य किया जाए (उन वृष्टियों से बचा जाए जिनसे ये उच्च कुल वाले पात्र गिरे) और यूनान के ऐसे संक्रांति-काल में भी सुख-भोग मे लिप्त रहने वाले लोगों को, यदि दुष्ट नहीं तो, कुरूपताजनक तथा हास्योत्पादक जरूर बताया जाए।

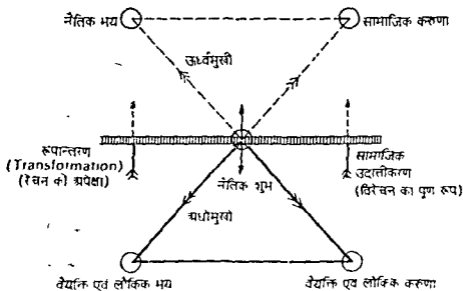
[प्रक्षेप : यहां भारतीय दृष्टिकोण का उद्घाटन समीचीन होगा। नाट्य-शास्त्रीय परंपरा में कुलीन और धीर पात्रों को दुर्भाग्य घेरता ही नहीं; यदि घेरता भी है तो पूर्वजन्म के संस्कारो अर्थात् कर्मफल को भोगने के लिए और बहुत थोड़े समय के लिए (नियताप्ति-प्रकरी-विमर्श)। उनके कार्यों का अंत दुःखद न होकर सुखद होता है (फलागम-कार्य-निर्वहण)। नाटक मे भय और कठना ही नहीं, अपितु अन्य स्थायी भाव भी होते हैं जिनका 'साधारणीकरण' होता है। भारतीय दृष्टि मे 'वृष्टि' (ऋषि-शाप, पूर्वजन्म संस्कार, दैवपरीक्षा या दैव-दुर्विपाक आदि) के कारण कुछ समय तक तो विपरीत कार्य होता है किंतु पुण्यो के उदय होते ही धर्म की सुखद और मंगल जय होने लगती है। यूनानी दृष्टि से दुर्भाग्य सञ्चरित्र पात्रों को ही घेरता और अंत तक घेरे रहता है; वे अंत तक संघर्ष करते-करते उत्सर्ग करते हैं अर्थात् वृष्टि के कारण उन्हें सञ्चरित्रता का फल नहीं मिलता, अर्थात् वृष्टि ही एकागी भाग्यवत् (केवल दंडदायक : पुरस्कार विधायक नहीं) हो जाती है। भारतीय 'आनंद-कल्याण-सुख' के मूल्यों के बजाय यूनानियों ने 'विरेचन-भय-कठना' की तमी स्वीकार की है। यही नहीं; जन-चित्त की नैतिकता को भारतीय दृष्टि अपेक्षाकृत अधिक समझती है क्योंकि जनमानस इतना संघर्षशील नहीं हो सकता। अतएव बुरे कामों से भय उत्पन्न कराने के साथ-साथ—एकांगिता को दूर करने के लिए—सुखद फलों को प्राप्त कराने के लिए आस्था और मर्यादा की भी प्रतिष्ठा कराई जाती है जिससे अच्छे कामो को करने का साहस भी प्राप्त हो। लेकिन भारतीय दृष्टि भी वैसी ही संकुचित है। यहां (आनंद के कारण) उन सभी बातों पर धार्मिक-नैतिक प्रतिबंध लगा दिया गया है जिन पर (कैथार्सिस के कारण) यूनानी काव्य-नाटकों मे बल दिया गया है। जिस प्रकार त्रासदी मे सुख का अभाव अयथार्थ है उसी प्रकार रूपको मे दुख का निषेध भी अस्वाभाविक है।]

अतः यदि 'धयास्थिति' को मध्य रेखा माना जाए और वहां यूरिपिडोज को प्रतिष्ठित किया जाए, तो उससे ऊपर की श्रेष्ठतर रेखा पर त्रासदी स्थित है और वहां सोफ्रोक्लीज अभिप्रेकित हैं; और नीचे की निम्नतर रेखा पर कामदी स्थित है।

प्लेटो ने जो स्थान देवताओं की स्तुतियों तथा प्रख्यात पुरुषों की प्रशंसा करने वाले महाकाव्यों, प्रबंधकाव्यों को दिया था अब, वही स्थान त्रासदी का है; व्यंग्यकाव्यों के समकक्ष कामदी रखी गई। अलबर्ट कुक ने त्रासदी-कामदी के इस अंतर को स्पष्ट किया है—

त्रासदी	कामदी
आश्चर्यजनक	संभाव्य
कल्पना	तर्क
नीतिशास्त्र	व्यवहार
व्यक्ति	समाज
अति	मध्य
मृत्यु	राजनीति, कामवृत्ति
सदर अभिनेता	भद्दे अभिनेता
असफलता	सफलता
अति-मानवीय	निम्नमानवीय (पशु, यत्र)
वैभिन्य; आदि	वैपरीत्य; आदि

इस तुलना और अपनी स्थापना-मीमांसा के आधार पर हम त्रासदी का अपना त्रित्व रेखांकित कर सकते हैं—



[त्रासदी में तीव्रतम यातना की भी एक स्थिति 'हामार्शिया' की कल्पना है जहां दंड के द्वारा नैतिक उपदेश का विधान है; जैसे दैवसंयोगपूर्ण त्रासदिक स्थितियाः—कुन्ती-कर्ण, सोहराव-रुस्तम, ओडीपस, आदि। इसके अलावा त्रासदी का संकलनक्षय तत्कालीन रंगमंच की अविकसित अवस्था, ग्रह्याड-रचना-ज्ञान तथा प्रभावोत्पादकता को ध्यान में रखकर किया गया है]



अंतिम परिणाम-स्वरूप हम कह सकते हैं कि—

(क) कलाएँ और काव्य (विशेषतः नाटक और उसमें ग्रागमप्राग त्रागदी) प्रकृति के नैतिक प्रयोजनों को सिद्ध करते हैं अर्थात् आत्मा में अमरत्व, कर्म-चक्र, भाग्य-सिद्धांत, शुभ-सुष्टि आदि का [नैतिक-] अभिधान करते हैं;

(घ) 'आदर्शों से' एकत्व कायम करते हैं जिसमें सामान्य हो तथा विशेष का भी परिपाक हो; उदाहरणार्थ, काव्य का आदर्श अनुकृति, चासदी का रचन, महाकाव्य का इतिवृत्त (लय) है; और

(ग) वास्तविक जगत (की असंगतियों) का अधिक साहस एवं शक्ति के साथ मुकाबला करने की योग्यता देते हैं।

सारांश यह है कि प्लेटो-अरस्तू दोनों की ही कल्पना के तत्त्वों तथा प्रक्रियाओं का पूरा ज्ञान नहीं है। ये चित्त-विशेष को दैवी प्रेरणा या पामलपन या मानव स्वभाव का रहस्य समझते हैं (इसीलिए रोमांटिक स्वच्छंदता के एक पहलू में इसका विरोध हुआ)। दोनों की अंतर्वर्गों के ज्ञान संबंधी अपनी ऐतिहासिक सीमाएँ हैं। वे भय, करुणा, काम से आगे नहीं पहुँच सके क्योंकि दोनों ही तत्कालीन ब्रह्मांड-रचना के सिद्धांतों और दर्शन से प्रभावित रहे। तथापि प्लेटो प्राचीन जगत् के सबसे बड़े भाव-वादी दार्शनिक के रूप में तथा अरस्तू आकारी तर्कशास्त्री के रूप में अमर हैं।

कुछ शताब्दियों की कला-यात्रा के उपरांत यूनान के बजाय रोम में सौंदर्य-चित्तन की कड़ी पुनः जुड़ती हुई मिलती है। प्लेटो-अरस्तू के बाद रोमन जगत् ने भी होरेस-लांजाइनस जैसी प्रतिभाओं को उत्पन्न किया, किंतु इनके आपसी संबंध गुरु-शिष्य के नहीं थे। होरेस उनकी तरह दार्शनिक नहीं, आचार्य्य थे; वे सिद्धांत-निष्ठा के बजाय कलासिकल अनुकर्ता थे; वे कला को दैवी प्रेरणा से उत्पन्न मानने के बजाय प्रतिभा-जन्य मानते थे; वे 'असत् जगत्' (प्लेटो) को ही मॉडल अर्थात् अनुकृति-आदर्श मानते थे और अरस्तू की तरह नाटक को प्रधानतान देकर काव्य को (प्लेटो की परंपरा में) ही अधिक महत्त्वपूर्ण मानते थे। होरेस में प्रतिभा की दीप्ति और वैज्ञानिक तार्किक के संतुलन के स्थान पर कवि की सर्जनात्मक सहजता, आचार्य्य की शिक्षा एवं एक सांसारिक मनुष्य के वर्गीय व्यवहार का संगम है। इसी तिव्व के कारण कवि होरेस खुद व्यावहारिक होरेस से भिन्न हो गए हैं।

## होरेस

होरेस (६५ ई० पू०—८ ई० पू०) ने सौंदर्य-मूल्यों की स्थापना के बजाय मूल्य-निर्णय के क्षेत्र को व्यापक बनाया है। 'आर्स पोएतिका' नामक पत्र-गीत उन्होंने अपनी जीवन-संध्या में अपने मित्र काल्पुनियस पीसो तथा उसके दो कवि-पुत्रों को लिखा था जिसमें नियोप्टोलोमस के ग्रथ से बहुत काफी ग्रहण किया गया है। 'आर्स पोएतिका' एक ओर तो सैद्धांतिक काव्यशास्त्र है, दूसरी ओर प्राथमिक तथा व्यावहारिक निर्देशिका है और तीसरी ओर मित्र को लिखा गया पत्र-गीत मात्र। यह संबोधन-गीतों की चार तथा मुक्तक गीतों की एक किताब लिखने के

वाद लिखा गया है जिसने दांते, बेन-जानसन और वायरन तक को प्रेरणा दी है। फिर भी यह अरस्तू की 'पोएटिक्स' तथा प्लेटो की 'फ्रीड्रस' से भिन्न भी है; और नव्य क्लासिकवादियों का शास्त्रग्रंथ भी रहा है। एक सूत्र, जो प्लेटो से होरेस तक निरंतर गुथा हुआ मिलता है, वह है : 'अच्छा कवि अच्छा नागरिक (लाजिमी तौर पर) होता है।'

इन सबके मूल में उनका व्यक्तित्व और युग है। वे आजन्म अविवाहित; और मूलतः भोग-प्रिय तथा राज-भक्त भी रहे। सम्राट आगस्टस के कृपा-पात्र "होरेस ने अपनी कला का अभ्यास शाहंशाही सरक्षण और चमक-दमक के दिनों में किया, जब अजस्वी भाषणों द्वारा राजनीतिक मसलों को तय करने के वजय प्रसादपूर्ण कविताओं में पूर्वजों की भव्यताओं, फौजी विजयों, शांतिपूर्ण और अनुकृपापूर्ण आवेगों का उत्सव मनाया जाता था। होरेस कृत काव्य और आलोचना एक क्लासिक आगस्टीय आंदोलन की उपज थी—उच्च गंभीरता की ओर प्रत्यावर्तन; यदि यूनानी क्लासिकल कला की नैतिक तीव्रता पर न ध्यान दिया जाए, तो।" इस प्रकार उनके विपक्षी उनके समकालीन कवि ही हैं और एक सांसारिक मनुष्य की तरह होरेस ने प्रत्यक्ष रूप से उन पर कोई प्रहार नहीं किया। एक स्थिर और स्थापित सामंतीय जीवन के समर्थक होने की वजह से वे अपने परिवेश से ऊपर नहीं उठ सके और एक मामूली-से कवि-आचार्य बने रह गए।

'आसं पोएटिका' में काव्यशास्त्र-निर्देशिका-पत्रगीत के त्रिविध तत्त्वों का मेल तो है ही; नाटक और काव्य दोनों का भी विवेचन है। इसमें कोई खास नाटक-सिद्धांत या काव्य-सिद्धांत नहीं मिलते, बल्कि तत्कालीन काव्यनाटकों के आधार पर कुछ सारांश या संकलित निष्कर्ष ही प्राप्य है। इसमें तीन कलाएं मूल हैं—चित्रकला (दृष्टांतों के निमित्त), काव्यकला तथा नाट्यकला; और एक कला गौण है—संगीत, जिसके अंतर्गत वृंदवादन, वंशीवादन आदि का संयोग है। इस प्रकार इसमें चार कलाओं का समावेश है। यह तीन खंडों में विभक्त की जा सकती है—

- (अ) काव्य-विषयवस्तु या तत्त्व (poiēsis)—पंक्तियां : १-७२
- (आ) काव्य-रूप या (poiēma)—पंक्तियां : ७३-२६४ और
- (इ) कवि तथा कवि-शिक्षा (poiētēs)—पंक्तियां : २६५-४७६

इसमें (अ) तथा (आ) संयुक्त होकर [काव्यतत्त्व (matter) + काव्य-रूप (form)] एक 'कलाकृति' होते हैं जिसमें सृजन एवं शिल्प का भी क्रमशः योग है। इसके उपरांत कलाकृति, [(अ) + (आ)] और कवि (इ) संयुक्त होकर एक समस्या उठते हैं जिसके अंतर्गत दैवी प्रेरणा अथवा प्रतिभा के हेतुओं की छानबीन की गई है। कवि-शिक्षा प्रसंग में संस्कार (phusis), अभ्यास (epimeleia), शिल्पज्ञान (epistēmē), अनुमिति और कौशल (technē) का भी समावेश हुआ है जो अभिनवगुप्त कृत प्रतिभा, काव्यानुशीलन, भावना आदि से मेल खाते हैं।

१. विग्नाट और द्रुस : 'लिटरेरी क्रिटिसिज्म : ए चार्ट हिस्ट्री', पृ० ८०।

‘आसं पोएतिका’ से साफ जाहिर होता है कि यूनान के महाकाव्य तथा नाटक (त्रासदी-कामदी) के महान् भेदों (=आइडिया) से ही ‘कला-प्रभेदों का सिद्धांत’ (डाक्ट्रीन आफ जेनर्स) विकसित हो चुका था जिसके फलस्वरूप चरवाहे-गीत, व्यंग्य, वंशीगीति, शोकगीति, नीति आदि भेद भी उत्कर्ष पर थे। इसके अलावा [अरस्तू युग की प्रकृति की अनुकृति के बजाय होरेस कालीन] मॉडल का ऐसा क्लासिकल तथा परंपराप्रती अनुकरण हुआ कि रीतिबद्ध ‘औचित्य सिद्धांत’ (डाक्ट्रीन आफ डिकोरम) ही सर्वतोमुखी हो गया जो कि (अरस्तू के) यूनानी रूप के सिद्धांत का ही रूपांतर-सा है। इस प्रकार इस काव्यग्रंथ-शास्त्र में दो सिद्धांतों की अतिवृत्ति हुई है—(क) कला-प्रभेदों का सिद्धांत, और (ख) औचित्य-सिद्धांत।

कला-प्रभेद-सिद्धांत के पहले हम औचित्य-सिद्धांत का निरूपण-विवेचन करेंगे। इस पर अरस्तू के ‘विशेष’ का प्रभाव लक्षित है। अरस्तू ने प्रकृति की नव्य अनुकृति को मानदंड मानकर महान् ग्रीक कृतियों का अभिधान किया और होरेस ने महान् ग्रीक कृतियों को ‘मॉडल’ मानकर उनके परंपरागत (=सांस्कृतिक) एवं क्लासिक (=आगस्टस कालीन आभिजात्य रुचियां) अनुकरण पर दृष्टि केंद्रित की है। उनका सूत्र है : ‘ग्रीस की महान् कृतियों में दिन-रात मग्न रहो।’ फलस्वरूप निर्धारित की गई मानव परिपाटियां (‘रीति’) और वस्तुओं की प्रकृति में निहित नैसर्गिकता (?) औचित्य की उद्गम हुई। वस्तुओं की प्रकृति और मानवीय परिपाटियों का यह समन्वय ही विरोध भी उत्पन्न करता है क्योंकि वस्तुओं की प्रकृति साधारण है और मानव-परिपाटियां विशेष। इनका आपसी संबंध बराबरी का नहीं हो सकता; एक को अधिकृत होना ही पड़ेगा। वस्तुओं की प्रकृति को होरेस ने दूसरा दर्जा दिया। तत्कालीन उच्चवर्गीय नाटक-दर्शकों तथा काव्य-श्रोताओं की रुचियों के मुताबिक उन्होंने मानव-स्वभाव माना तथा प्रत्यक्ष समाज और विशाल जीवन से कटकर राजसभा के कलात्मक विलासों और वर्जनों की परिपाटी स्वीकारा। अच्छी और श्रेष्ठ वस्तुओं की प्रकृति भी इस नकली और एकांगी मानव-स्वभाव तथा परिपाटी के सांचे में इसी प्रकार ढली और वस्तुओं की प्रकृति केवल यूनानी कृतियों तक ही ऐसी संकुचित हुई कि हृदय की मुक्तावस्था की गुजाइश गुम ही हो गई। न तो रोमन कलाकार श्रेष्ठ कृतियां दे पाए; न ही होरेस श्रेष्ठ काव्यशास्त्र। मामूलीपन हावी हुआ और अनजान होरेस तत्क्षण मामूलीपन के विरोध में खड़े हुए (उनके कारणों को खुद ही समर्थित करते-करते)—‘कवियों में साधारणता को कभी किसी ने सहन नहीं किया है—न देवताओं ने, न मनुष्य ने, न पुस्तक-विक्रेताओं ने।’ मामूली प्रतिभाओं के मामूलीपन को तो समझा जा सकता है; किंतु मॉडल की परिपाटीबद्ध अनुकृति की बजह से श्रेष्ठ प्रतिभाएं भी मामूलीपन से ऊपर नहीं उठ सकीं। इस अंतर्विरोध का कारण स्पष्ट है। अपनी पल्लवम्राही आदत के अनुसार वे दीप-निरूपण करते-करते भटक गए, मद्यपि यहाँ उन्हें मॉडल के आदर्श से हटकर ही समझौता करना पड़ा है। यदि मामूली कलाकार है (कलात्मक भावना का अभाव है) तो कृत्तियों को दूर करने पर भी कृति से दीप नहीं मिटेगा अर्थात् मॉडल से अधिक प्रतिभा

की मुक्तावस्था जरूरी है; और यदि कलाकार प्रतिभाशाली है (कविता का अधिकांश सुंदर है) तब असावधानी के कारण (=मॉडल से परे सृजन) या मानवीय स्वभाव की सहज दुर्बलता (आगस्टस सामंतों के शील से हटा हुआ) के कारण आए दोषों को हम सहज-सहृण अनदेखा कर सकते हैं। इस प्रकार औचित्य-सिद्धांत के दृष्टि-निराकरण में हम मॉडल के (प्रतिपाद्य विषय) के स्तर की वजाय कवि-प्रतिभा की प्रमुखता पाते हैं, गरचे होरेस की मशा यह नहीं रही होगी।

'औचित्य-सिद्धांत' के वृत्त काव्य-विषयवस्तु, काव्य-रूप और कवि को घेरते हैं (इनमें नाटक-विधा भी शामिल है)। उनके अनुसार (i) रूप का औचित्य होना चाहिए, अर्थात् घोड़े की घोषा पर मानवशिर का अकन न हो; प्रकृतिजन्य अनुकृतियां ही हो; (ii) उचित विषय होना चाहिए अर्थात् आगस्टस साम्राज्य की मर्यादा के अनुकूल और कवि की प्रतिभा के सामर्थ्य के अंदर (जिनसे मामूलीपन न आ सके); (iii) उचित शब्द-विन्यास होना चाहिए, उचित चयन के साथ सुष्ठु शब्द और स्वच्छ विन्यास ही सहजता लाते हैं; इस चयन में मुरुचि भी अपेक्षित है, काव्य-रूपों में त्रासदी में गंभीर वाक्यों का उच्चारण होता है अतः तुच्छ (साधारण जनता के) वाक्यों का कथन उचित नहीं है; (iv) छह ताल वाली पदी ही उचित है (जिसमें प्रत्येक ताल द्विमात्रिक चरण—आयम्ब्र—का हो); (v) भावानुकूल उचित छंद भी जरूरी है, जैसे रोप में सहज साधन लघु-गुरु छंद है, या त्रासदी के योग्य विषय को कामेदी छंद में और कामेदी के उपयुक्त विषय को त्रासदी-छंद में वाधना उचित नहीं है; (vi) पात्रों को (विशेषतः नाटकों में) भी उचित चरित्र मिलना चाहिए अर्थात् प्रत्येक आयु और प्रत्येक आयु की स्वभावगत तथा अन्य खूबियों का ध्यान रखना जरूरी है; तथा इन्हीं के अनुरूप उचित गुणों का विधान करना समीचीन है; (vii) प्रत्येक काव्य-भेद के अंतर्गत भी उचित विषय आने चाहिए, जैसे नाटक, काव्य, वंशीगीत, आदि के लिए अलग-अलग विषय-वस्तुएं निर्धारित हैं; (viii) कथ्यौचित्य भी जरूरी है अर्थात् कथ्य में संक्षेपण हो और आह्लादप्रदायिनी कलात्मक रचना में यथार्थ की अत्यंत निकटता हो; (ix) भावकों का भी औचित्य हो—कवियों को चाटुकारों (जो घूर्त लोमड़ी की तरह है) की प्रशंसा से बचना चाहिए और सहानुभूतिशील एवं समझदार आलोचक की रायों को मानना चाहिए; तथा (x) कृति का प्रकाशन भी आलोचकों को दिखाने के बाद होना चाहिए। वस्तुतः होरेस ने औचित्य-सिद्धांत का विकास अपने व्यंग्यों में किया है।

'काव्य-प्रभेद-सिद्धांत' का निरूपण नाटक-रूप और तत्त्व तथा काव्यरूप और तत्त्व [रूप; तत्त्व या विषय-वस्तु] के अंतर्गत सरलता से हो सकता है :

नाटक-रूप के अंतर्गत होरेस त्रासदी और कामेदी में अरस्तू जैसा ऊंच-नीच का विभेद तो नहीं करते, किंतु त्रासदी में गंभीर वार्तालाप को गरिमाय मानते हैं। कामेदी, और त्रासदी दोनों पद्य में लिखी जा सकती हैं लेकिन प्रत्येक के उपयुक्त विषय और छंद दोनों हैं। अतः इनका विषय रूप को विकृत कर देगा। छह ताल वाली पदी तथा लघु-गुरु द्विमात्रिक चरण ही प्रयुक्त होते रहे हैं। नाटकों के अंक भी

सीमित होने चाहिए—लोकप्रिय नाटक में पांच अंक हों (न कम, न अधिक)। रंगमंच का भी जो विधान हो उसमें देवताओं की अवतारणा न हो (संभवतः प्लेटो के निषेधों के कारण) और अन्य पात्रों में भी संयम हो। इसमें बाह्य माधन या कर्त्ता का यथासंभव परित्याग हो (यथायं के निकट लाने के लिए और सीमित तकनीकी विकासो के कारण); रंगमंच में वृन्दवादक भी हों, किन्तु वे उपस्थित होकर बोलें नहीं; उनका भी पद अभिनेताओं का है।

नाटक-विषयवस्तु के अंतर्गत कथावस्तु के उत्कर्ष को पहला स्थान दिया गया है। नाटककार और कवि दोनों को ही अपने प्लाट का तंत्र ऐसा रचना चाहिए कि कथावस्तु बड़े वेग से चरम बिंदु की ओर जाए अर्थात् पुतूहल की प्रधानता रहे, और दर्शक-श्रोता भी सीधे युगपत् चलें अर्थात् अस्वाभाविकता या अलौकिकता न हो और पात्रों के चरित्र रसिकों को पहले से ही ज्ञात हों अर्थात् पात्र टाइपगत हों। टाइपगत पात्रों में अरस्तू की तरह बुलीन और अकुलीन का भेद मिटाकर होरेस ने आयु के आधार पर ही पात्र रचे हैं—बच्चे से बूढ़े तक, ऐतिहासिक और वर्तमान मानव आदि अपनी-अपनी आयु की विशिष्टताओं के अनुसार मानो (जो तत्कालीन सामाजिक-राजनीतिक-आर्थिक कारणों से निर्दिष्ट थीं) रूढ़ चरित्रों के लिवास ओढ़ लेते हैं। पात्र केवल मानवीय हों; देवताओं की अवतारणा न हो। रंगमंच पर कार्य-व्यापार के अंतर्गत हत्मा, मांस पकाना, जादू (मनुष्य का सर्प या पक्षी बनाना) आदि न दिखाए जाएं; किन्तु नाटकीय सत्य अर्थात् प्रतीकवृत्त और लौकिक सत्य अर्थात् घटित वृत्त या इतिहास का समन्वय अवश्य ही हो। इसी प्रकार कार्यव्यापार को तीव्रता देने के लिए संगीत का विधान हो जिसमें वंशीवादक भी अपनी प्राचीन कला और अकीशल को उन्नत करके अयत मुद्राओं का समावेश करें।

इस प्रकार नाटक के रूप-विषयवस्तु पर यह विवेचन अधूरा है। हमने इसे संबद्ध और सुव्यवस्थित करने की भरसक कोशिश की है। फिर भी इस व्यवस्था में कोई नाट्य सिद्धांत नहीं मिल पाते; औचित्य के नाम पर रूढ़ियों की स्थापना ही मिलती है।

दूसरी ओर काव्य-प्रसंग का वेहद विस्तार हुआ है। काव्य-रूप के अंतर्गत ही मॉडेल के आधार पर अन्विति की बात कही गई है और इसके स्पष्टीकरण के लिए चित्रकला का एक रूपक लिया गया है। जिस प्रकार घोड़े की शीवा पर मानवशिर का अंकन नहीं होना चाहिए उसी प्रकार मानव की अनुकृति, उसका तख-शिख चर्चन आदि भी पूर्णतः एक स्वस्थ और सुष्ठु मानव-शरीर ही होना चाहिए। इसी प्रकार सारे काव्य-रूप को भी यूनानी महान् कृतियों के अनुकरण पर बार-बार संवार-सुधार कर पूर्णतः संस्कारित किया जाना चाहिए। ये दो तत्त्व सौंदर्य-विधायक हैं। रूप में रमणीयता-विधान के लिए उचित, सुष्ठु, स्वच्छ और प्रचलित शब्दों का चयन और विन्यास निर्दिष्ट किया गया है। यूनानी स्रोतों से स्वतंत्र नये शब्द भी (दुर्बोध विषय को स्पष्ट करने के लिए) चुने जा सकते हैं यदि वे प्रचलित हों या हो सकें तथा उनका दुष्टप्रयोग न हुआ हो। काव्य में भिन्न-भिन्न भावों को

व्यक्त करने के लिए भी छंद-विधान ही . जैसे रोप में लघु-गुरु मात्रिक (आयंघिक) चरण, अन्य में छह ताल वाली पदी का उपयोग । यह तत्त्व संगीत-विधान करता है । काव्य-रूपों के भेदों के अंतर्गत वेणु-गीतों, व्यंग्यों आदि के लिए भिन्न-भिन्न वस्तु-विषयों का भी निर्देश है अर्थात् विषय के अनुरूप ही शैली में भेद होना उचित है । इस प्रकार 'काव्य-रूप' के अंतर्गत सौंदर्य-विधान, रमणीयता-विधान, संगीत-विधान, शैली-विधान आदि में भी औचित्य-सिद्धांत की नींव है ।

काव्य-तत्त्व या 'विषयवस्तु' के लिए होरेस पहले दो शर्तें लगाते हैं—(i) कलात्मक भावना (भावन योग्य हृदय) और (ii) कवि सामर्थ्य (प्रतिभा-अभ्यास-अध्ययन) । सामर्थ्य योग्य विषय के लिए कवि-स्वभाव का ध्यान रखना तथा भावना योग्य माध्यम का चुनाव करना, और इसके उपरांत भी विषय को सरल तथा संगत बनाना होरेस के आचार्यत्व के कौशल का सुंदर संयोजन है । उदाहरण के लिए सासदी और व्यंग्य लिख लेने के बाद ही कवि वेणुगीत लिखने की ओर मुड़ सकता है । वेणुगीत का छंद और विषय भी प्रतिभा की सहायता कर सकता है । इसलिए प्रत्येक काव्य-प्रभेद के साथ विषय-वर्गीकरण भी हुआ और फल-स्वरूप वेणुगीतों में देवताओं तथा पराक्रमी वीरों का, सर्वश्रेष्ठ मल्लों का, प्रेमियों की अतृप्त लालसा का या चित्तानिवारक मदिरापेटपान का विधान हुआ । एक ओर तो होरेस ने मॉडेल के अनुकरण की रीति बनाकर परंपरा का पिष्टपेषण किया और दूसरी ओर नई उद्भावनाओं को—संगति अर्थात् औचित्य के आधार पर—मंजूर किया । नई उद्भावना में भी यदि आगस्टस-युगीन चरित्रादर्शों की पूर्ति हो जाए, तो वह स्वीकृत हो सकता है । इस प्रकार होरेस परंपरा बनाम मौलिकता के विवाद को मॉडेल बनाम एकरसता के संयोग से सुलझाते हैं । वे संक्षेपण के सर्वत हिमायती हैं ।

नाटक-काव्य-प्रभेदों के निरूपण के बाद होरेस मूल्य-भेदों के कई प्रश्न उठाते हैं । सबसे पहले उनके अनुसार कलाकृति का आद्यंत लक्ष्य ग्रीस की महान् कृतियों का अनुकरण है । दूसरे, कला में काव्यात्मक सौंदर्य के साथ-साथ आकर्षण अर्थात् अनुभूति और अभिव्यंजना दोनों का संयोग हो । तीसरे, उसमें केवल भावात्मक मूल्य ही न हों, बल्कि सजग विवेक-शक्ति भी हो । सजग विवेक-शक्ति एक ओर तो कौशल अर्थात् संवारने-मुधारने से आती है, दूसरी ओर तथ्यों को उचित परिपार्श्व में रखकर परखने-समझने से । चौथे, काव्य का मूल्य सौंदर्य, आकर्षण, सजग विवेक तो हो लेकिन धन-लिप्सा न हो । पाचवें, यदि धन-लिप्सा के वजाय जीविका-प्राप्ति हो तो वह काव्य का एक मूल्य हो सकता है किंतु श्रेष्ठता तो उपयोगिता एवं आह्लाद (सौंदर्य + आकर्षण) के समन्वय में है । यदि आह्लाद काव्य का एक मूल्य हो जाता है तो इसे उत्पन्न करने वाली कलात्मक भावना की यथार्थ के बहुत निकट होना चाहिए । काव्य के इन मूल्यों के अलावा अवमूल्य भी हैं : जैसे कौशल की असावधानी का शैलीगत अवमूल्य या मानव-मर्म के अज्ञान में उत्पन्न शैलीगत अवमूल्य या कवि की वैयक्तिक दुर्बलता से उत्पन्न अहं-संपृक्तता या भामूलीपन के कारण अवमूल्य । काव्य के चरम मूल्य सौंदर्य की

प्रधानता होने पर होरेस इन अवमूल्यों को अनदेखी कर दी जाने वाली त्रुटियाँ मात्र मान लेते हैं और मॉडल-अनुकरण की जटिलता से काव्य-पुरुष को मुक्त करते हैं।

अंततः मूल्य-निर्णय की बात आती है जहाँ वे कवियों-आलोचकों-भावुकों, तीनों की जांच करते हैं। हम ऊपर कह ही चुके हैं कि उन्होंने उपयोगी और मधुर-सुंदर का—विवेक-शक्ति द्वारा—सश्लेषण किया है। इसे सूत्र माना जा सकता है। उपयोगी का रूपांतर क्रमशः नीतिशिक्षा, काव्य-वस्तुविषय और स्थूल में होता है, तथा मधुर-सुंदर का क्रमशः आनंद (आह्लाद, आकर्षण), रूप और सूक्ष्म में। मूल्य-निर्णय-चर्चा में प्रतिभा के साथ नीति-शिक्षा वाले अध्ययन और रूप के साथ अभ्यास को जोड़ा गया है। इस प्रकार प्रतिभा-अध्ययन-अभ्यास परस्पर पूरक हो गए हैं जिनमें नीति, मॉडल-अनुकरण एवं कौशल सभी का संगम है। यह निर्णय कवि-शिक्षा प्रसंग का है। इसके बाद कवि-महत्ता, भावुक (रसिक)-महत्ता तथा आलोचक-महत्ता के द्वारा मूल्यनिर्णयों को पेश किया गया है। कवि-महत्ता का मर्म-धर्म व्यक्ति तथा राज्य के बीच, पावन तथा साधारण के बीच सीमा रेखा खींचने; अनेकमुखी वासना को प्रतिबिंबित करने; काष्ठखंडों में नियम अंकित करने तथा पराक्रमी वीरों के चरित्र और रोष का निरूपण करने में है। इस प्रकार कवि-शिक्षा में पुरोहित, राज-नीतिज्ञ, दार्शनिक, विधिशास्त्री, रेचक और चारण, सभी के पहलू एकसाथ घुल-मिल जाते हैं। किंतु एक विकसित कवि से सभी दूर रहते हैं; और बेवकूफ उसका पीछा करते हैं। यहाँ प्लेटो की कवि-अवमानना को साधारण के स्थान पर वैशिष्ट्य दिया गया है; सभी कवि पागलपन या दैवी पागलपन के शिकार नहीं होते अपितु सहज विवेक-शक्ति उनका संचालन करती है। वे पागल या असंतुलित कुकवि से बचने का आदेश देते हैं। इसके बाद भावुक के निर्णय की चर्चा है। पहले तो जनसाधारण और गरीब जन काव्य-रसिकों की मंडली से बहिष्कृत कर दिए गए (—'तुच्छ पदों का उच्चारण काव्य व त्रासदी-गरिमा के विरुद्ध है'); दूसरे, (घनी) कवि के इर्द-गिर्द मंडराने वाले घूर्त चाटुकारों के समूह भी वनवासभोगी हुए और तीसरे, झूठी प्रशंसा करने वाले लोमड़ी जैसे घूर्त आलोचक भी बदनाम हुए। इस प्रकार उच्चवर्गीय रसिकों की निष्पक्ष प्रशंसा और आलोचना ही रसभोक्ताओं की निर्णय-नीच मानी गई है। इसी प्रकार आलोचक-महत्ता को मानते हुए होरेस कहते हैं कि आलोचक को दिखाए जाने के बाद ही कोई कृति प्रकाशित की जानी चाहिए। जो चाटुकार न हो, जो समझदार होने के साथ-साथ सहानुभूतिशील भी हो, वही आलोचक नीर-शीर विवेकी, तत्वाभिनवेशी और सच्चा निर्देशक है। इस प्रकार प्रतिभा-परिध्रम को बराबर महत्त्व देने के उपरांत होरेस कवि और आलोचक को भी बराबर महत्त्व प्रदान करते हैं। सारांश यह है कि होरेस ने मूल्यनिर्णयों के आंतरिक पक्षों की जांच की शुरुआत की। होरेस के सिद्धांत-निरूपण रहित और औचित्यमूलक निष्कर्षों का सार, रहस्य और विस्तार उपर्युक्त कथनादि हैं।

लांजाइनस (ई० पू० पहली सदी) दूसरे महान् रोमनक कला-आचार्य हैं जिनके काल के विषय में निश्चित तौर पर कुछ नहीं कहा जा सकता। उनकी अमर कृति 'पेरी ह्युप्साउस' केलावटे के सीसिलियस के विरोध में लिखी गई। इसका एक-तिहाई आज भी अप्राप्य है और अपने वर्तमान रूप में इसकी खोज सोलहवीं शती (१५५४ ई०) में हुई। इसका प्रभाव बर्क (१८वीं सदी) और रिचार्ड्स (२०वीं सदी) तक मिलता है। इनके निष्कर्षों का उपयोग रोमांटिक तथा क्लासिकल शास्त्रवादियों, दोनों ने ही अपने-अपने अनुसार किया। इन्होंने कला और भाषण-कला के चरम-मूल्य उदात्तता (सब्लिमिटी) और (उसमें निहित) भावोन्मेष (एक्सटेसी) माने।

लांजाइनस के अनुदानों और महत्त्वों को एक गुफित अनुच्छेद में रखने पर हम पाते हैं कि उन्होंने प्लेटो-अरस्तू और होरेस के बाद सबसे पहले कवि-आत्मा की एक भावाकुल छानबीन तथा मंथन किया; दूसरे, होरेस ने जिस शब्द-चयन—सुष्ठु शब्द, नये शब्द, उचित शब्द आदि—और स्वच्छ विन्यास की ओर केवल इशारा किया था, लांजाइनस ने उसका वक्रोक्तिमूलक विस्तार किया; तीसरे, उन्होंने होरेस कृत [सौंदर्य—आकर्षण] की सतही विवेचना से आगे उदात्त की उच्चतर भूमि की कल्पना की; चौथे, होरेस कृत सजग विवेक-शक्ति का 'सौंदर्यात्मक रूपांतर' करके ज्ञानदशा का असाधारणत्व कल्पित किया; पांचवें, होरेस के साधारणत्व के स्थान पर असाधारणत्व की प्रतिष्ठा की; छठे, होरेस कृत 'वृत्तियों' और प्लेटो कृत 'अपूर्णताओं' की धारणाओं का गंभीर प्रसारण करके एक मौलिक सिद्धांत पेश किया; सातवें, वृत्तियों के समकक्ष काव्य में असौंदर्य-सत्त्व (जिसका प्लोटिनस ने विकास भी किया) का आभास दिया; आठवें, मांडल की धारणा का परित्याग करके उसके स्थान पर अनुकृति के रोमन सिद्धांत (न कि यूनानी) की स्थापना की; नवें, उदात्त-विवेचन में उसके पांच उद्गम स्रोतों को खोजा और अंत में प्लेटो-अरस्तू के प्रकृति एवं कला संबंधों को दार्शनिक पूर्वाग्रहों के बजाय उस यथार्थ दृष्टि से जांचा-परखा जिसकी परिधि में असाधारणत्व भी शामिल हो। इस दृष्टि में बेशक लांजाइनस होरेस से बहुत ऊंचे उठ जाते हैं।

बहरहाल, उनकी सीमाएं भी हैं। यह निबंध उदात्त कला के बजाय उदात्त शैली के विवेचन से मराबोर है जिसमें उदात्त के पांच उद्गम-स्रोतों में से उक्ति और पदविन्यास वाले दो को ही प्रमुखता दी गई है। इस प्रकार एक नजरिये से यह एक भाषण-कला-संबंधी निबंध बन कर रह जाता है। रोमन 'Hypsos' का अर्थ लेखन में ओजस्वी भाषा या तीव्रता का अभिधान है; 'उदात्तता' संज्ञा तो बाद में पर्याय हुई है। किंतु इस विकास के कारण भाषणकला, कथोपकथन (नाटक), वर्णनात्मकता (महाकाव्य), वेणुगीत (शब्द-योजना) में, गद्य तथा पद्य दोनों ही माध्यमों में, इसका अस्तित्व कायम हो गया। इसका प्रतिपाद्य दो भागों में है : (क) विशिष्ट सिद्धांत, जैसे 'उदात्त' का निरूपण, और (ख) सामान्य सिद्धांत,



जिसमें कला बनाम प्रकृति, प्रतिभा बनाम तकनीक आदि का निरूपण है। सम्पूर्ण निबंध का पक्षवाक्य है—“महान् शैली गंभीर और महान् विचारों वाले कलाकारों की महानता से निगृह्य होती है।” स्पष्टतः “लाजाइनम रूप की परिशुद्धता और सुखद वाह्यता के बजाय आत्मा की महत्ता का पक्षपात करते हैं” (—दे० गिल्बर्ट एवं कुहन, वही, पृ० १०४) और शैलीगत उदात्त को वस्तुविषयगत उदात्त के अधीन बनाते हैं (बिना दूसरे प्रकार को स्पष्ट किये)।

औदात्य के निम्नलिखित पांच उद्गम हैं—

(क) प्रतिभा (कवि-आत्मा)-पक्ष में—

(१) महान् धारणाओं की रचना की ऊर्जा (—noesis)

(२) प्रेरणा-प्रसूत एवं उद्दाम भावावेग

(ख) प्रशिक्षा (कला-कौशल)-पक्ष में—

(३) उचित (अलंकार)-निर्माण (Schēmata)

(४) अभिजात्य पद-विन्यास (phrasis);

(ग) प्रथम दोनों उपखंडों (और चारों उद्गमों) की परिणति—

(५) आवेशपूर्ण व शालीन रचना-प्रबंध (Synthesis)

इससे कुछ स्पष्ट निष्कर्ष निकलते हैं—

(i) उदात्त तत्त्व के हेतु असाधारण हैं जिनमें सामान्य सीमा के बजाय चरम सीमा का धारण हुआ है जो महान्, उद्दाम, अभिजात्य, शालीन, आवेशपूर्ण शब्दों के प्रयोग प्रकट होते हैं। इस प्रकार इनमें मात्रा-भेद और आकार-भेद ही अवस्थाएं प्रदान करते हैं।

(ii) एक ओर तो चिन्मय-चेतना (साइके) है और दूसरी ओर प्रतिपूरक के रूप में शारीरिक भ्रष्टता; अर्थात् एक ओर लेखक-प्रतिभा और श्रोता या दर्शक-मंडली का अभिभावन (ट्रांसपोर्ट) है, तो दूसरी ओर अलंकारशास्त्र की तरकीबें।

(iii) यू भी कहा जा सकता है कि प्रतिभा-पक्ष का परिणाम तो औदात्य है जो कविता में प्रदत्त विषयवस्तु का गुण है, और प्रशिक्षा-पक्ष का परिणाम तकनीक है जो रूप का उन्नयन करता है। इस प्रकार प्रतिभा-औदात्य एवं प्रशिक्षा-तकनीक के मुगलों का संबंध सहकार (फोआडिनेट) न होकर विकर्ण (डायोनल) रूप है। परिणाम यह होता है कि उदात्त का आह्लाद मूलतः कवि के लिए न होकर दर्शक या श्रोता के लिए हो जाता है।

(iv) इस असाधारण की एक सीमा भी है—केवल सात्विक आलोक प्रदान करने वाले चरम सीमाओं की छानबीन हुई है; सौंदर्यात्मक तामसिक घोरता वाली चरम सीमाओं को कुरूपता की कोटि में रख दिया गया है। अतः यहाँ श्रद्धा-प्रेम की भावना ही प्रमाण है; घृणा विरक्ति आदि की नहीं; और

(v) जैसा कि (i) में प्रयुक्त विशेषणों से लक्षित होता है, इसमें आद्यंत अपरिभाषेयों की खोज जारी मिलती है। लाजाइनस श्रु सौंदर्य से करते हैं; सात्विक

आश्चर्य से चमत्कृत होते हैं और पूर्णता, विराट्, अनंत, प्रबल, भग्य आदि की सदर्थों-दीप्ति-माधुर्य-श्रद्धा की महानताओं में पूर्णतः ज्ञान-मुक्त हो जाते हैं। अतः उनकी औदात्य-धारणा में हृदय-मुक्त सौंदर्य से ज्ञान-मुक्त औदात्य की ओर—आश्चर्य तथा महानता की भूमियों को पार करते हुए—संचरण है।

(vi) संपूर्ण निबंध का दृष्टिकोण रोमन नैतिकता के अनुरूप उत्थानवादी ही नहीं, वरन् पुनरुत्थानवादी है; और

(vii) सम्पूर्ण निबंध प्रधानतः वाक्-प्रतिभा पर आधारित है।

प्रथम दो स्रोतों का विकास डिमोस्थनीज के दर्शन पर आश्रित है। उन्होंने मानव जीवन में सौभाग्य को प्रथम महत्त्व का तथा सद्बुद्धि को द्वितीय महत्त्व का माना है। सौभाग्य को प्रमुखता देते हुए भी सद्बुद्धि को परस्पर पूरक व प्रतिपूरक माना है। लांजाइनस ने भी काव्य-भाषा-क्षेत्र में प्रकृति को प्रथम महत्त्व का तथा कला को द्वितीय महत्त्व का माना है यद्यपि दोनों परस्पर पूरक-प्रतिपूरक भी हैं। प्रकृति (तु० सौभाग्य) का अंग और उससे व्युत्पन्न प्रतिभा का परिणाम उदात्त है तथा कला (तु० सद्बुद्धि) से व्युत्पन्न प्रशिक्षा का परिणाम तरुनीक है। पहली प्रकृतिदत्त है; दूसरी कला-संप्राप्य। इस प्रकार लांजाइनस प्रतिभा की प्रभुता मंजूर करते हैं। और यह भी स्थापना करते हैं कि मनुष्य-निर्मित कला मनुष्य-निर्मात्री प्रकृति के समकक्ष उसी प्रकार नहीं हो सकती है जिस प्रकार सौभाग्य के समकक्ष सद्बुद्धि। दोनों के जगत और क्षेत्र भी अलग-अलग तथा विभिन्न हैं। प्रकृति सर्वोपरि है और कला उस से नीची; प्रकृति में महत्ता की प्रशंसा होती है और कला में कृति की प्रशंसा होती है। इस प्रकार जो प्रतिभा प्रकृति के सौंदर्य, अनंत, विराट् को ग्रहण करेगी, अर्थात् प्रकृति से जितनी अधिक सहायता लेगी, अपने निर्माण (कृति) में उतनी ही अधिक पूर्ण या भव्य या उदात्त होगी। यदि कलाकृति प्रकृति की तरह ही प्रतीत होने लगे तो वह उच्च औदात्य-मूल्य से अभिषेक कर लेती है। यदि प्रकृति भी अपने तल में कला को अलक्षित रूप से रखती है तो वह भी सफल होती है। अतः कला सीमित होते हुए भी प्रकृतिपूरक है। जब कला ही अनंत-शुद्ध-महान्—प्रकृति प्रतीत होने लगे तब औदात्य प्रतिष्ठित हो जाता है। इसके लिए प्रतिभा-प्रशिक्षा दोनों का संयोग चाहिए। इस प्रकार लांजाइनस प्रकृति और कला के अंतर्संबंधों के सिद्धांत में न तो प्लेटो के आदर्श जगत की अनुकृति को स्वीकार करते हैं और न होरेस की तरह ग्रीक क्लासिकल मॉडलों को पूर्ण मानते हैं; वरन् अनंत सौंदर्य, विराट् विस्तार, पूर्ण गुणों से संयुक्त प्रकृति (ब्रह्मांड तथा मानस जगत, दोनों) ही उनके अंतिम श्रेय हैं क्योंकि प्रकृति और मानव की कात तथा आत्म-मैत्री होने से प्रकृति हमारे अभ्यंतर में भव्यता के प्रति सतत अनुराग को आरोपित करती है अर्थात् प्रकृति और मानव-अंतर एक स्वर-द्विशास्त्र (ट्यूनिंग फार्क) की तरह हैं जिनमें एकतान अनुनाद होता है। इस प्रकार मानव-मन में प्रकृत्या महत्ता आ जाती है; कवि और वक्ता की प्रतिभा एक 'महान् आत्मा' (रोमी नैतिकता का आदर्शवादी समावेश) भी हो जाती है और वह लघु-क्षुद्र-हीन से मुक्त होकर महान्-गंभीर-महान् को ग्रहण करती है। इस प्रकार इस क्रम से

सामान्य जगत और सामान्य मानव अनुराग द्वारा भावावेग की ओर उन्मुख होता है, आश्चर्य (असाधारणत्व) द्वारा अतंत ज्ञान की ओर बढ़ता है तथा आनंद में लयता और साधारणत्व प्राप्त कर लेता है। इस ज्ञान-दशा में पहुंचने पर संपूर्ण विश्व मानव-मस्तिष्क के चितन के लिए पर्याप्त नहीं मालूम होता और हमारी कल्पना दिगंत-यात्री हो जाती है। यह भावोन्मेषशालिनी यात्रा स्वयं ही विस्मय-विमूढ़ कर देने वाली है जब हम लौकिक (उपयोगी तथा आवश्यक) की साधारणता से आगे उसके असाधारणत्व को प्रकृति और मानव-मन में खोज लेते हैं। सारांश यह है कि लांजाइनस के 'प्रकृति और कला में अंतर्संबंधों के सिद्धांत' के उपसाध्यों के रूप में 'अनंतता का सिद्धांत' तथा 'विस्मयकारी असाधारण सिद्धांत' का एक खंड संलग्न हो जाता है। इसीलिए हम छोटी-छोटी धाराएं और छोटी-छोटी दीया-वाती के बजाय नील नदी, डेन्यूब नदी, राइन नदी या विशाल महासागर से अभिभूत होते हैं। यहाँ पुनः लांजाइनस भ्रांत हुए हैं—वे आकार के असाधारणत्व में खो जाते हैं। अनंतता दूरी के अलावा सूक्ष्मता, गहराई और मौलिकता की भी हो सकती है। उदात्त भी सापेक्षिक है—एक बड़ी लकीर के सामने उससे बड़ी रेखा लकीर को छोटा बना देती है और एक छोटी लकीर के सामने उससे छोटी रेखा लकीर को बड़ा बना देती है। रूपजगत में तो प्रकृति को अनंतता का आधार मान सकते हैं किंतु एक छोटी-सी सीप में अद्भुत प्रकृति की डिजाइन और रंग-संयोजन, या अत्यंत भयंकर डाकू का भी आग में कूदकर दुधमुँहे बच्चे को बचाना भी उदात्त होगा क्योंकि उसका मानदंड और परिवेश बदल जाएगा। यदि अपार शक्ति के प्रवाह की बात है तो वह बाढ़ बनकर भी फल सकती है तथा एक लघु जलकूप में भी धारा पाताल तक जा सकती है। अतः प्रश्न केंद्रीकरण का भी है। उदात्त के सापेक्ष का दूसरा कारण संबंध है; उदाहरण, हनुमान रामसेना के लिए उदात्त है लेकिन रावणसेना के लिए भीषण। अर्थात् हनुमान के उदात्त (अतिशयता) ने रावणसेना में भीषणता उत्पन्न की; किंतु पुनः उस पक्ष के विभीषण के मन में उदात्त ही उत्पन्न किया। अतः इसका समाधान होगा : असाधारण से हमारा सापेक्ष सामंजस्य। सारांश यह है कि औदात्त भीषण-भयंता का द्वैत सतुल्य है और दोनों तरफ है—लघु से विराट् में, तथा विराट् से लघु में भी (: देवों को मनुष्य तथा मनुष्यों को देव बनाने में; और राक्षसों को मनुष्य तथा मनुष्य को राक्षस बनाने में)। एक में उदात्त है; दूसरे में उदात्त अथवा भीषण जैसा भी पक्षधर हो। इसलिए हमारे अनुसार यह निरूपण अपूर्ण है। इस में लोकोदात्त पर ही दृष्टि रखी गई है; सौंदर्योदात्त के भीषण को छोड़-सा दिया गया है—केवल अनुराग को ग्रहण किया गया है।

लेकिन 'प्रकृति और कला के अंतर्संबंध सिद्धांत' का कालांतर में उपयोग कथामिकल शास्त्रवादियों तथा रोमांटिकों, दोनों ने ही किया; दोनों ने ही लांजाइनस को अपने-अपने दावों को मजबूत बनाने के लिए उद्धृत किया। क्लासिकलवादियों ने प्रकृति को आदर्श तथा आदर्श नियामक मानकर नियम-पालन जरूरी ठहराया तथा

रोमांटिकों ने प्रकृति को आदर्श तथा नियम-मुक्त मानकर प्रतिभा को नियम-पालन से परे करार दिया ।

इस सिद्धांत के अगले सूत्र के रूप में ही पहले दो उद्गम-स्रोतों की समझने-जांचने में सुविधा होगी । यह पहले ही कहा जा चुका है कि लांजाइनस ने (प्रकृति-दत्त) प्रतिभा को प्राथमिकता दी है, प्लेटो के बाद कवि-आत्मा (प्रतिभा) में अभिरुचि दिखाई है और कवि-प्रेरणा के प्रति रोमांटिक (यथायथं से काफ़ी कटकर) जिज्ञासा का भी प्रदर्शन किया है । यदि (१) और (२) उद्गम-स्रोतों के सभी अतिशयोक्तिपूर्ण विशेषणों को निवार लें, तो क्रमशः धारणा और भावावेग के अवक्षेप बच रहते हैं जिनका मणिभिकरण पुनः क्रमशः गंभीरता और गहनता में होता है । अस्तु !

यहां भी उनकी सीमाएं हैं । प्रथम, वे अभिव्यक्ति की उत्कृष्टता तथा विशिष्टता को औदात्य मानते हैं । दूसरे, उसकी पहचान वह प्रभाव मानते हैं जो पाठक या श्रोता को भावावेश (एक्सटेंसी) की स्थिति में पहुँचा देता है । इस प्रकार यह अनुशीलन श्रोता-पाठक-प्रधान तथा प्रभाव-मूलक है; सृष्टि के मूल उत्स अर्थात् भाव-धारण का ध्यान यहां नहीं आ पाता । कवि या वक्ता-पक्ष में इसे महान् आत्मा की प्रतिध्वनि (= महान् धारणाएं) मात्र कहकर संतोष कर लिया गया है (इसके मूल दर्शन को हम प्रकृति और कला के अतर्संबंध-सिद्धांत में स्पष्ट कर चुके हैं) । आच्छादित सदर्भों में यह भी कहा गया है कि उदात्तता कवि या वक्ता के सम्पूर्ण शक्ति वैभव को एक ही बार में दीप्त कर देती है और इसकी अभिव्यक्ति ज्ञान के निर्देशन बिना नहीं होती । इस प्रकार संपूर्णता के साथ व्यवस्था और तात्कालिकता के साथ स्थिरता का द्वैत-समंजस करके लांजाइनस संतुलन या व्यापक अर्थों में औचित्य पर टिक जाते हैं । संपूर्णता-संतुलन-तात्कालिकता ही मानो उदात्ताभिव्यक्ति के तत्त्व हो जाते हैं; श्रोताओ पर प्रबल दुर्निवार और समग्र प्रभाव ही उदात्त-प्रयोजन हो जाता है; तथा महान् धारणाएं वक्ष-कवच के रूप में इसे क्षुद्र या हीन भावों (?) से मुक्त करती हैं जो ज्ञान-भूमि में प्रतिष्ठा का हेतु भी हैं तथा आवेश अथवा अतिरेक में इसकी स्थिति इसकी असामान्य दशा का बोध कराती है । एक सूक्ष्म प्रतिपत्ति पर और भी ध्यान जाना चाहिए : तात्कालिकता और संपूर्णता का द्रुत मेल । मानो द्रुति ही विस्मय, विस्तार, असामान्यता और गहनता का विभावन करती है । जिस प्रकार बिजली की कौध उपयुक्त क्षण में व क्षण-भर में संपूर्ण मेघमाला को दीप्त कर देती है, प्रत्येक व समस्त मेघमंडल को उद्घाटित एवं छिन्न-भिन्न कर देती है उसी प्रकार औदात्य महान् धारणाओं के उपयुक्त क्षण में एकबारगी कौंधता है तथा एक ओर तो समस्त विषयवस्तु को विच्छिन्न अर्थात् प्रत्येक लघु अंश को उद्घाटित करता है और दूसरी ओर प्रत्येक श्रोता या पाठक को अपने संप्रेषण (ट्रांसपोर्ट) से दीप्त कर देता है । इस प्रकार लांजाइनस भाषागत उत्कृष्टता तथा गद्य के महान् लेखकों को उदात्त-भूमि में पहला दर्जा हासिल कराते हैं और भाषागत उदात्त को ही अमरता विधायक मान बैठते हैं । हम यह भी मान लेते हैं कि भाषागत उदात्तता से उनका

तात्पर्य कलाकृति का रूप रहा होगा किन्तु यह स्वीकार करना कठिन है कि ज्ञान-निर्देशन और आवेश की स्थिति का सह-अस्तित्व कायम रहता है। उदात्त का मूल तो आवेश में है किन्तु बाद में चमत्कारद्रवित और तादात्म्यपूर्ण होकर यह यदि पार्थक्य नहीं तो कम से कम तटस्थता अवश्य धारण किये रहता है क्योंकि शुद्ध असाधारणत्व पार्थक्य का निमित्त है लेकिन असाधारणत्व तथा मानव-प्रकृति समझता उन्नीत करने की प्रेरणा है। इसीलिए लांजाइनस ने कहा है महान् धारणाओं के रसशों की आत्मा जैसे आप ऊपर उठकर उच्चाकाश में विचरण करने लगती है तथा हर्षो-ल्लास से परिपूर्ण हो उठती है। शंका यही होती है कि असाधारण के माध्यम से लांजाइनस 'पूर्ण' (पर्फेक्ट-teleios) तो नहीं चाहते हैं? उनके रूपकों ने भी अपरि-भापेय को स्पष्ट नहीं किया। दूसरे, स्रोत (२) ने भी इतना ही स्पष्ट होता है कि महान् आत्माओं के विचारों तथा रागों का स्रोतों पर संप्रेषण होता है जिसने वे अपने मानवीचित्य या साधारणत्व से ऊपर उठकर महान् धारणाओं का धारण करते हैं। यही रूपांतर भावावेग (एक्सटेंसी) है जो मात्र भावावेश न होकर समुचित (=औचित्य-मूल्य) भी है। अर्थात् सौंदर्य-तत्त्व (aesthetics) में तो शोक, भय, जुगुप्सा—जो साधारण मानवों की वृत्तियां भी हैं—आदि का विभाजन हो सकता है किन्तु महान् आत्माओं की महान् धारणाओं के बशीकरण के कारण उनके बजाय सौंदर्य-माधुर्य-दीप्ति-आश्चर्य-हर्ष-गर्व आदि ही हीनत्व एवं लघुता से परे हैं। इस प्रकार लांजाइनस औदात्य को सौंदर्यात्मक धारणा के स्थान पर उसकी नैतिक धारणा ही पेश कर पाते हैं। अरस्तू ने तो रूपांतर (=रेचन—हमने जिसको परि-र्षाघत करके निष्पत्तिमूलक के बजाय अभिव्यक्तिमूलक बताया है) के द्वारा यह समस्या सुलझाई है किन्तु लांजाइनस ने (अतटस्थता की संभावनाओं का निषेध करने के कारण) भावावेश या आह्लाद के द्वारा औदात्य के स्वरूप को एकांगी और प्रवृत्ति-मूलक कर दिया है। बशीकरण-प्रभाव और महान् धारणाओं के प्रभाव के कारण लांजाइनस द्वारा उदात्त वस्तुओं के अस्तित्व पर प्रभाव की ध्वंजना एक महत्त्वपूर्ण योगदान है। किन्तु यहां भी वे सच्चे प्रभाव और सुंदर प्रभाव की नींव के बीच अंतर नहीं कर पाते। हमें लगता है कि वे सुंदर प्रभाव को भावुकता के तथा सच्चे प्रभाव को मंथीरतापूर्ण भावावेग के साथ संबद्ध करके उदात्त को सुंदर का चरमोत्कर्ष मानने की अपेक्षा नैतिकता का सच्चा निदेशन मान बैठते हैं यद्यपि सुंदर प्रभाव भी / और (कभी-कभी) ही सच्चा प्रभाव हो सकता है। अतः एक ओर तो वे अरस्तू के रेचन-सिद्धांत को भुला-बिसरा देते हैं तो दूसरी ओर सौंदर्य-औदात्य के बीच अंतर मान लेते हैं। किन्तु औदात्य के लक्ष्य में वे नैतिक उन्नयन और परिणाम में सौंदर्यात्मक आनंद का मेल करा देते हैं।

प्रधानतः इन्हीं दोनों स्रोतों से सन्निद्ध लांजाइनस के एक दूसरे सिद्धांत का भी संकेत मिलता है—'अनुकृति का रोमन सिद्धांत'। इसमें अरस्तू की रेचन और अनु-कृति-संबंधी धारणाओं से फर्क है; होरेस कृत मॉडेल के नकलवाद से अलगव है और अनंतता के उपसाध्य के बाद उदात्त का दूसरा मार्ग गोचर है। इस रोमन अनुकृति-

सिद्धांत में पूर्ववर्ती महान् कृतियों के प्राचीन अनुकरण (जैसा कि, होरेस या मंतव्य या और जो गौरवपूर्ण चोरी के समकक्ष भी धारण हो सकता है) के स्थान पर पूर्ववर्ती महान् कृतियों और लेखकों के अनुकरण पर आग्रह है। पूर्ववर्ती और विनोदकर प्रोक्तमुग्ध, तो दोनों ही हैं लेकिन लाजाइनस कृति के बजाय स्वयं कृतिगारों का ही विभ्रम एवं साक्षात्कार करते हैं। हम प्रकार कृतिकार की भावात्मक उपस्थिति में कवि या श्रोता महान् आत्माओं का अनुकरण और अनुकरण करते हुए उनकी आत्मा के अमरत्व और प्रेरणा के जादू ने अभिभूत हो उठते हैं। ऐसी दशा में वे महान् धारणाओं (प्रथम उपपत्ति) का भी ग्रहण करते हैं, भावावेग में अंतर्ध्याप्त रहते हैं और आत्मा के रहस्यात्मक आवागमन से एकात्म हो जाते हैं। ऐसी स्थिति में ही श्रोता जो गुणते हैं, पाठक जो पढ़ते हैं यह उनकी अपनी कृति होने का आभास देती है। इसीलिए उदात्त-मार्ग (कृतिकार की भावात्मक देश-काल-निरपेक्ष उपस्थिति) में सौंदर्य-शीघ्र, गर्व, हृष्य, श्रद्धा आदि का ही समावेश हुआ है। यही नहीं, इस कोटि के अनुकरण (+ अनुकरण) के साथ श्रद्धा से संलग्न स्पर्धा भी जुड़कर उदात्त-मार्ग को अधिकाधिक प्रगाढ़ करती है जो एक ओर तो मॉडेल की नकल से कवि-आत्मा की मौलिक कल्पना की रक्षा करती है, दूसरी ओर कवि या श्रोता को निश्चित धरा-तलों में नीचे उतरने नहीं देती बरन् औदात्य की ऊँचाइयों पर ले जाती है, तीसरी ओर बार-बार कसौटी पर कसी जाने की चुनौती देती है और चौथी ओर महान् कवियों की श्रद्धालु बनाने के साथ-साथ मित्र (समकक्ष) होने को भी अप्रसर करती है। एक तथ्य का वर्णन करते समय कवि या श्रोता द्वारा यह कल्पना करना, कि होमर, प्लेटो, डिमोस्थनीज आदि इस बात को किस प्रकार उदात्त रूप प्रदान करते—स्वयं में अनुकरण और स्पर्धा की पूरकता को गूथ देता है। इस प्रकार लाजाइनस के सिद्धांत में चोरी नकल या गवित चोरी की नहीं, भाव-विव-ग्रहण की पैरवी के स्वर मुखर हैं। और यद्यपि महान् कलाकार सब व्यक्तियों को सब कालों में आनंद देने वाले और ऊँचे उठाने वाले माने गए हैं, इसलिए औदात्य भी सब व्यक्तियों को सर्वदा आनंद देने वाला माना गया। इसलिए भव्य और उदात्त कृति की भव्यता और सौंदर्य के मूल में महान् कवियों-व्यक्तियों की विभ्रमयुक्त उपस्थिति है। लेकिन कलाकार जब स्वतंत्र रूप से अपनी ही प्रेरणा से उदात्त की अभिव्यक्ति करता है तब लाजाइनस का महान् धारणाओं—प्रबल भावावेशों—वाला द्विविध उद्गम लुप्त-सा होता लगता है। अमर आत्माओं का मेल ही उदात्त की स्मृति की प्रबलता और कालविजय, प्रत्येक कसौटी में खरी उतरने का विवेक और प्रभाव की निश्चयता प्रदान करता है। यहां भी हम देखते हैं कि आवेग और अमरता तो सौंदर्य के भी गुण हैं और औदात्य के भी, लेकिन विवेक (और तज्जन्य केवल एकपक्षीय शुभ) इसे एकाधिक तथा अद्वितीय बना देता है। इसीलिए महान् धारणाओं से संयुक्त और अनुकृति की श्रद्धा-स्पर्धा से दीप्त उदात्त में केवल वड़पन है, घृणोत्पादन (?—कलात्मक जुगुप्सा, भय, शोक भी ?) नहीं।

इस अनुकरण में कवि-प्रेरणा भी घुली-मिली है। फलतः इसमें प्राचीन महान्

प्रतिभाओं की वाग्धारा का धारण कर स्फुरण (इंस्पीरेशन) तथा सजंजात्मक विब-विधान दोनों शामिल हैं। यह कल्पना स्फुरण और विब-विधान का समावेश करती है; गुरु एवं उदात्त ही होती है; कोमलता तथा भावुकतायुक्त नहीं और वाक्शक्ति को उन्मेष प्रदान करती है। इसमें सौंदर्यविधान के समान ही उदात्त-मार्ग में भी तीव्र विब-विधान-क्षमता होती है। किंतु भाषण-कला में तो यह स्पष्ट, यथार्थता और सत्य की सर्वोत्तमता से पूर्ण होती है और काव्य-कला में स्पष्टता से अधिक आश्चर्यान्वित करने वाली और बंधन-मुक्त होती है।

अतिरेक और आवेश में असंतुलन तथा विस्तार उत्पन्न हो जाने की संभावना है, और असंतुलन-विस्तार से भावाडंबर उत्पन्न हो जाता है। लॉजाइनस ने भावाडंबर को महान् से विपरीत कुरूपता और अनीचित्य माना है। यह औदात्य का एक दोष है। अतएव इससे बचना-बचाना चाहिए। जहां आवेश की जहरत न हो, वहां खोखले आवेश का प्रदर्शन; और जहां संयम की अपेक्षा हो वहां असमम का प्रदर्शन हो—तो वहां भावाडंबर की स्थिति होती है। इस दशा में श्रोता या पाठक कला की सबसे बड़ी शक्ति अर्थात् अभिभावन या प्रभाव से ही वंचित रहते हैं। भावाडंबर प्रकृतिजन्य न होकर सर्वथा वैयक्तिक (महान् धारणाओं में असंपृक्त) और क्लृप्तिकर (गर्व-हर्ष में शून्य) होता है। पहले दोनों आडंबर तो सौंदर्य के भी होते हैं और इनका विवेक करने में अक्षम्य कवि महान् क्या निम्न भी नहीं हो सकता। किंतु क्या महान् अनुकरण से असंपृक्त या सौंदर्यात्मक शोषण-भयादि प्रदर्शित-व्यंजित करने वाली कृति ही भावाडंबर से पूर्ण हो जाती है? वस्तुतः यहां पर भी लॉजाइनस की सीमा लक्षित होती है। हमारा मंतव्य यही स्पष्ट करना है कि भावाडंबर और औदात्य प्रकृतिजन्य तथा वैयक्तिक प्रतिभा-सामर्थ्य में, और गर्व-हर्ष-सौंदर्य एवं भय-शोक-कुरूपता की स्थितियों में समान रूप से कम या ज्यादा, पूर्ण या अपूर्ण उपस्थित या अनुपस्थित हो सकता है।

इसके उपरांत औदात्य के शेष—(३), (४), (५)—उद्गम-स्रोतों के आधार पर उदात्त-मार्ग की तीसरी दिशा का अध्ययन करेंगे।

उदात्त-अभिव्यक्ति-प्रसंग में कला-संप्राप्य औदात्य पर लॉजाइनस ने जो कुछ निष्कर्ष दिए हैं पहले उन्हें जान लेना चाहिए।

महला निष्कर्ष अलंकारों (३) के बावत है। उदात्त में प्रयुक्त अलंकार में तीन भाव होते हैं—(i) वीक्षित-भाव (आइडिया आफ ग्लो) जहां एक प्रकार मुकुर-विब-नियम के अनुसार ये औदात्य को अवलंब प्रदान करते हैं और बदले में खुद भी शक्ति धारण करते हैं; (ii) विषय-भाव (आइडिया आफ इल्यूजन) जहां अलंकार रहे भी, किंतु किसी को भी बोध न हो कि यहां अलंकार है अर्थात् प्रभाव-दृश्य-शब्द-साम्य हो, और, (iii) अनुकूल विपरीत्य-भाव (आइडिया आफ कंट्रास्ट) जहां उदात्त का सर्वव्यापी ऐश्वर्य (तु० की० चिजली की कौंध के रूपक से) प्रवाह आलंकारिक चमत्कार (अर्थात् सौंदर्य-तत्त्व की भावुकता) को दृष्टि-ओझल कर अपने में तम्मय कर ले जहां गंभीरता-मिश्रित भावावेश की प्रधानता हो। जिस प्रकार किसी

सूत्रिका-चित्र में प्रकाश-अंधकार-योजना द्वारा प्रकाश को अधिक उभारा जाता है उसी प्रकार औदात्य के प्रकाश को सहवर्ती अलंकार की मंद आभा उभारती है यद्यपि प्रकाश-अंधकार की तरह औदात्य-अलंकार भी परस्पर पूरक हैं। इस प्रकार अलंकार, जिन्हें लांजाइनस ने उक्तियों के अंतर्गत पंजीकृत किया है, सर्वदा औदात्य के साथ जोड़े जाने चाहिए; इन्हें मात्र साधन माना जाना चाहिए और इनके प्रयोग में दीप्ति-विपर्यय-अनुकूल वंपरीत्य, इन तीनों का ध्यान रखा जाना चाहिए जो अनुपात और संगति का भी निमित्त हो सकता है।

अन्य निष्कपं पद-रचना (४) से संबंधित है जिनके लिए कुछ पक्ष-वाक्य हैं; जैसे औदात्य के लिए भाषा की छिन्न-भिन्नता और अस्तव्यस्त प्रवाह से घातक कोई दूसरी वस्तु नहीं है; एक-दूसरे से सटे हुए छोटे-छोटे अक्षरों में विभक्त शब्द भी (किंतु गरिमायुक्त समास नहीं) औदात्य-शून्य होते हैं; उक्ति की अत्यधिक संक्षिप्तता भी औदात्य का ह्याम कर देती है क्योंकि बहुत संकीर्ण घेरे में विचार ठूसने से भी गरिमा नष्ट हो जाती है; तथा मानव-शरीर की रचना में विभिन्न अंगों के निवेश की भांति औदात्य में भी उक्ति और पद-रचना को समंजस होना चाहिए। यह पदावली के परस्पर सह-विन्यास के द्वारा प्राप्त होता है। इन्हीं पर आधारित कुछ विन्यासों और अलंकारों की चर्चा लांजाइनस ने की है जो प्रस्तुत प्रसंग की दृष्टि से परिगणना-मज्जा से अधिक महत्त्व नहीं रखते क्योंकि वे सौंदर्य-तत्त्व पर भी ज्यों-के-र्यों लागू किये जा सकते हैं। फिर भी हम उनका संक्षिप्त परिचय देंगे ही, यद्यपि वे परिपाटीबद्ध हैं।

प्रश्नोत्तर की सत्वर परंपरा में शब्दों की पीछे छिपी हुई उत्तेजना और अपने ही आक्षेपों के निराकरण का कौशल दृष्टिगोचर होता है। इसमें श्रोताओं की तर्क-शक्ति भुलावे में पड़ जाती है। अधूरे वाक्यों द्वारा या शब्द-संचयन द्वारा एक ही भावमुद्रा या कार्य को तीव्र किया जाता है (जैसे, घातक ने मुद्रा से, मुट्ठी से, कंठ-स्वर में प्रहार किया)। शब्द-समूह के व्यवस्थित क्रम में व्यतिक्रम या विपर्यय द्वारा प्रकृत्या सहज संयुक्त एवं अविभाज्य वस्तुओं को साहस व कौशल के साथ अलग-अलग किया जाता है। इसमें प्रचंड वेग का या अपूर्वकल्पित भाषण का प्रभाव पड़ता है। काल द्वारा बीती बातों को वर्तमान-सा व्यक्त करके दिवा-स्वप्निलता की स्थिति लाई जाती है। वचन द्वारा एकवचन को बहुवचन तथा उसका उल्टा सिद्ध किया जाता है (जैसे, गंधर्व-समूह गा उठा, सारा शहर सो गया)। पुरुष की परंपरा में प्रत्यक्ष व्यक्तिगत संबोधन द्वारा श्रोता जैसे स्वयं घटनास्थल पर मौजूद हो जाता है (जैसे, 'मेघदूत')। पर्यायोक्ति में सामान्य उक्ति का मेल सौंदर्यवर्धन करता है और अतिशयोक्ति—मीमोचित्य धारण कर—उदात्त का चमत्कार उत्पन्न करती है। इसी प्रकार सार भी क्रमशः वर्ण्यवस्तु की उत्तरोत्तर वृद्धि की संभावनाओं से पूर्ण होता है। इन सभी प्रयोगों में अनुपात और संतुलन जरूरी शर्तें हैं। स्वयं लांजाइनस ने कहा है कि मामूली बातों के लिए भव्य और गुरु शब्दों का आरोप एक छोटे दब्बे के मुख पर त्रामसी का मुखौटा लगा देने के समान है; या अभिव्यक्ति की



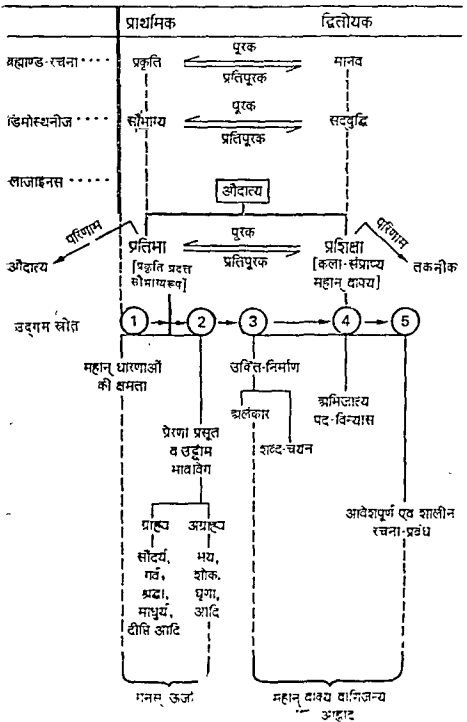
धृष्टता से औदात्य में धाति होती है। उपमुस्त शब्द और भव्य विन्यास महत्ता, गुरुत्व, सोदयं, प्रवाह, शक्ति और अधिकार लाने के साथ-साथ श्रोताओं को आश्चर्यजनक रीति से आकर्षित करते हैं। ओचित्य के आधार पर तो उन्होंने ग्रामीण मुहावरों और शब्दों तक की अभिव्यंजना-शक्ति कुबूल की है। इस प्रकार उक्ति-चयन तथा विस्तारणा—विस्तार और प्रचुरता—भी औदात्य के साधन हैं। यहाँ भी भावाडंबर की तरह औदात्य के विपरीत यामाडंबर या वचकानेपन (जिसे डॉ० तगेन्द्र ने 'वाले-यता' की सजा दी है) का दोष आ जाता है यदि चयन-अनुपात-संतुलन में से कोई-या कई भग हों। लाजाइनस के अनुसार यह दोष असामान्यता, विस्तार व आकर्षण अर्थात् नवीनता की झूठी धोज के अतिवैकपूर्ण पागलपन से आता है। यह एक शाय शरीर के समान है जिसमें झूठी शोभा और कृत्रिमता होती है और जो पांडित्यपूर्ण तुच्छता से शुरू होकर निष्प्राण वाचालता में समाप्त होता है (उनके अनुसार आंधों के लिए 'लज्जावान कुमारी' का लाक्षणिक प्रयोग यामाडंबर ही है)।

ये सभी स्रोत तथा मार्ग मिलकर आवेगपूर्ण एव शालीन रचना-प्रबंध (कंपोजीशन) की निष्पत्ति करते हैं जहाँ समंजस (हार्मनी या सन्धोसिस) की परिणति है। इस व्यवस्था द्वारा ही संपूर्ण औदात्य में आद्यत एक ताल (रिथ्म) आ जाता है जहाँ व्यवस्था, सामंजस्य, अनुपात और आवेशों का द्वंद्वात्मक समतोलन (साइनाएस्पेसिस) होता है [ऑग्डेन एवं रिचार्ड्स ने अपने समतोलन-सिद्धांत की प्रेरणा यहीं से ग्रहण की होगी]। यहाँ पहुँचकर विभिन्न अवयव परस्पर ग्रथित और गूफित होकर एकान्विति प्राप्त करते हैं जिस प्रकार शरीर के भिन्न-भिन्न-धर्मा अंग मिलकर ही एक-संपूर्ण शरीर की रचना करते हैं। इस रचना-प्रबंध की उभय काव्यात्मक या संगीतात्मक न होकर एकान्विति का परिणाम है। इसके लिए जरूरी नहीं है कि अत्यधिक लक्ष्मपूर्ण शैली हो, अपितु भावपूर्ण शैली भी वाञ्छित ताल प्रदान कर सकती है। औदात्य की यह ताल कर्ण-संगीत के स्थान पर आत्मसंगीत की सृष्टि करती है और राग-रागिनी जागृत करने के बजाय भावावेग जागृत करती है। अतः एकान्वित संरचना तथा ताल औदात्य के दो साध्य-मूल्य हैं। ऐसा औदात्य हित का धारण तो करेगा ही, उपयोगिता का भी परोक्ष वहन करेगा, क्योंकि इन्हें धारण करने वाले कोरमकोर सांसारिक प्राकृत जन ही हैं। सारांश यह है कि गरिमा आदर तथा विस्मय को जन्म देती है; उपयोगिता और हित मानव के सांस्कृतिक-सामाजिक विकास की अद्वितीय क्षमताओं का उद्घाटन करते हैं।

इन पाँचों उद्गम-स्रोतों तथा तीनों उदात्त मार्गों के लिए एक उत्तम तालिका पेश की जा सकती है जिसमें ब्रह्माड-रचना-धारणा से लेकर डिमोस्थनीज के माध्यम से छनकर आई हुई लांजाइनस की उदात्त-संबंधी धारणाओं का सार मिल जाता है, जैसाकि पृष्ठ १०१ पर दी गई तालिका में दर्शाया गया है।

अंततः लांजाइनस के दो सिद्धांतों का विवेचन बाकी रह जाता है।

'घुटिहीन सफलता वनाम धुटियुक्त महत्ता' के विवाद द्वारा उन्होंने शास्त्रीय नियमों के आधार पर जकड़ी हुई आलोचना को ढहा दिया। औदात्य-प्रतिष्ठा के:



बाद यह उनकी दूसरी प्रातिकारी उपलब्धि है। हम नमस्या का मूल है : 'क्या महोपन तथा औदात्य महत्तर है ?' एक महान् लेखक में बेहद वृष्टियाँ या दोष हो सकते हैं ;

एक घटिया लेखक वृत्तिहीन या दोषमुक्त हो सकता है। यदि वृत्तियाँ ही घटिया हों तो महान् लेखक की प्रतिभा ज्योतिर्मय बनी रहेगी लेकिन एक घटिया लेखक में एक भी वृत्ति या दोष न हो तो भी औदात्य की प्रतिष्ठा नहीं हो सकेगी। अतः सहीपन बहुत कुछ तननीय-प्राप्य है तथा महानता औदात्य-प्रदत्त। लांजाइनस यह स्वयंसिद्ध मान लेते हैं, जो काफी हद तक सही भी है, क्योंकि महान् प्रतिभाएँ पूर्ण नहीं होतीं। अतः उनकी सहज असावधानी एवं उपेक्षावृत्ति (धैर्यही) के कारण आकस्मिक भूले रह जाती हैं। इस प्रकार वे नूतन पयगामी होने के कारण जोधिम उठाते हैं। इस प्रकार उनकी वस्तुविषय-प्रधान कृति नृत्तियुक्त होने के उपरांत भी उदात्त प्रकृति की होती है। उनके उदात्त में यद्गुणसंपन्न गुणों की अपेक्षा उच्च कोटि के गुणों का आग्रह है। इसीलिए वृत्तिहीन कृति उदात्तहीन होती है क्योंकि वह साधारण प्रतिभाओं द्वारा निष्पन्न होती है जो कोई जोधिम नहीं उठाते प्रत्युत हर ब्योरे की पूर्णता (विस्तारणा) को लघुता या क्षुद्रता के निकट ले आते हैं। अतः पूर्णता की कसौटी में वृत्तिहीनता अमान्य तथा उदात्तता श्रेय है। इसलिए 'वृत्तिपूर्ण होमर व सोफोक्लीज तो हमें पसंद हैं लेकिन वृत्तिहीन अपोलोनियस व लीसियस नहीं। हमारा आदर्श कोरी वृत्तिहीनता नहीं है; वृत्तिहीनता साधन हो जाए तो कुछ बुराई नहीं है किंतु साध्य तो औदात्य ही है जो हमारे स्वभाव में है और प्रकृतिदत्त है।' यहां भी वे महान् धारणाओं वाले स्रोत से आक्रांत प्रतीत होते हैं। एक 'महान्' नीतिवादी प्रतिभा और तकनीकी मामूलियत बनाम एक 'मामूली' लोकमुखी प्रतिभा और तकनीकी महानता के बीच भी कहीं कोई स्थिति आ सकती है जब संतुलन कायम हो जाए। स्पष्ट है कि लांजाइनस प्रतिभा की महानता—साधारणता को एकांगी नैतिक आदर्शों की तुल्य पर भी तोलते हैं। इसलिए यह प्रश्न अधिक मनन की अपेक्षा रखता है। फिर भी, इस विवाद से सबसे बड़ा लाभ यह हुआ कि कृति में आए हुए नियमों को साध्य मानने (=गिनाने) के बजाय स्वयं कृति की समीक्षा ही साध्य हुई।

आखिरी सवाल औदात्य और नैतिक मनोदृष्टि का है। वस्तुतः इसकी शीर्ष-स्थापना तो डिमोस्थनीज-अनुप्राणित महान् आत्माओं एवं महान् धारणाओं के उद्गम-तत्त्व में ही गई जिसमें उन्होंने चरित्र की उदात्तता पर कला का औदात्य उन्नीत किया है (दे०—'महान्' शब्द उन्हीं के मुख से निःसृत होते हैं जिनके विचार गंभीर और गहन हों)। वे रूपाकृति के सहीपन या सुखद ब्राह्यता के मुकाबले में आत्मा की महानता का पक्ष लेते हैं। संभवतः वे भी 'एक महान् कवि = एक श्रेष्ठ नागरिक' के समीकरण को स्वीकार कर लेते हैं जब वे एक ओर तो जनसंतंत्र-व्यवस्था की प्रतिभा की धात्री घोषित करते हैं और सामाजिक-राजनीतिक कारणों के स्थान पर नैतिक कारणों को पतन का जिम्मेदार ठहराते हैं, तथा दूसरी ओर राज्य की स्थिर शांति के बजाय इच्छाओं को जकड़ लेने वाले अंतर्दुष्ट की प्रतिभा के लिए अधिक विध्वंसक और अनंत मानते हैं। इच्छाओं में जकड़ जाने के बाद हमारे आवेग हमें सन्नस्त कर हमें लूटते हैं। लांजाइनस धन और विषय-भोग के आवेगों को सबसे अधिक घातक मानते हैं जिससे मानव-जीवन में अतिचार का वास हो जाता

है। इसी रूपक द्वारा नैतिक पतन का विस्तार करते हुए वे कहते हैं कि धन की संतान हैं—आडंबर, दंभ, विलास। बाद में ये तीनों हमें धृष्टता, नियमहीनता और निर्लज्जता नामक दुर्दम्य स्वामियों को सौंप देते हैं। इसका परिणाम चहुं ओर व्याप्त लाभ की भावना शिवमय सार्वजनीन उपयोगिता का स्थान ले लेती है और क्रमशः जीवन का विनाश, आत्म-ऊर्जा का पतन होता जाता है। स्पष्ट है कि लांजाइनस जिन दुर्व्यसनों जैसे धनलिप्सा, भोग-तृष्णा, नियम-अतिक्रमण आदि की चर्चा करते हैं उनका संबंध जन-जीवन से न होकर निरंकुश शासनतंत्र के शासक वर्ग से है। वे उनके बीच ही महान् आत्माओं की खोज या प्रतिष्ठा करते हैं और उनके उत्थान-पतन की संभावनाओं के आधार पर औदात्य की स्थापना करते हैं। इसलिए उनकी नैतिकता तथा महानता संबंधी धारणाओं के पर्याप्तांश एकांगी होने के साथ-साथ अपूर्ण है। समग्र में से एक बड़ा सामाजिक सत्य भी झांक उठता है : जाने-अनजाने उन्होंने उदात्त के विपरीत मूल्य के रूप में उपहास्य (रिडिकुलस) की भी स्थापना की है जो निरंकुश शासनकर्मियों के प्रति व्यंग्य-भावना की परोक्ष परिणति है [दे०—शोघ शरीर, नकली मुखौटा, धनलिप्सा-भोगलिप्सा, वागाडंबर-भावाडंबर आदि के रूपकादि]। इस प्रकार हम दो पृथक् सौंदर्यात्मक, द्वंद्वात्मक श्रेणियों के मूल्य-अवमूल्य प्राप्त कर लेते हैं—

सुंदर (न्यूट्रिफुल)	$\rightleftharpoons$	असुंदर (अगली)	
↑ ↓		↓ ↑	
उदात्त (सब्लाइम)	$\rightleftharpoons$	उपहास्य (रिडिकुलस)	

सो, यह उनकी तीसरी क्रांतदर्शी देन है।'

×

×

×

पुनः कई शताब्दियों के अन्तराल से यूनान और रोम के बाद जर्मनी में कांट तथा हीगेल का आधिर्भाव सौंदर्यात्मक मूल्यों में क्रांतिदर्शी तद्बीलिया कर देता है यद्यपि अन्तराल के मध्ययुग में प्लोटिनस, संत टामस एक्विनस और दांते ने ब्लासिकल यूनानी और लातवी परंपराओं को ही आगे बढ़ाया। इनका विवेचन प्रसंगानुसार होता रहेगा।

कांट और हीगेल—विशेष रूप से कांट के सौंदर्यचिंतन को स्पष्ट समझने के लिए बर्क, वामगार्टन, विकेलमान, लेसिंग आदि की मूल्य-मीमांसा की पृष्ठभूमि से अवगत हो लेना चाहिए।

एडमंड बर्क

अंग्रेज चिंतक एडमंड बर्क (१७२६-१७९७) लांजाइनस तथा कांट के बीच एक महत्त्वपूर्ण कड़ी है। सन् १७५६ ई० में उन्होंने 'सौंदर्य और उदात्त संबंधी हमारे

१. होरेस तथा लांजाइनस के प्रसंगों के तथ्य-सकलनों में डॉ० नगेन्द्र द्वारा संपादित 'काव्य-कला' और 'काव्य में उदात्त तत्त्व' नामक पुस्तकों की भी प्रमुख सहायता ली गई है।

कलासौंदर्य-इतिहास की धारा का अन्वेषण :: १०३

विचारों के उद्गम की छानबीन' नामक सौंदर्यबोधशास्त्र संबंधी ग्रंथ लिखकर एक महान् परंपरा को दिशा दी। इस ग्रंथ में उन्होंने दार्शनिक मूल्यों तथा मनोवैज्ञानिक मूल्यों का फर्क बताया। उनके अनुसार दार्शनिक मूल्यों में चरम मूल्य तर्क [(और संकल्प भी) लाजिक] तथा मनोवैज्ञानिक मूल्यों में चरम मूल्य अभिर्हचि है। अभिर्हचि ही सौंदर्यात्मक निर्णयों का केंद्र है। इस प्रकार उन्होंने सौंदर्यात्मक मूल्यों और दार्शनिक मूल्यों को पृथक् करने का प्रयास किया। यही नहीं, उन्होंने उदात्त का भी विवेचन किया जो लाजाइनस के विवेचन की तरह एक ओर तो शैलीगत उदात्त के बजाय विषयवस्तुगत उदात्त पर बल देता है और दूसरी ओर लाजाइनस के इंटेलियन नैतिक रंगों के बजाय तत्कालीन मनोवैज्ञानिक खोजों की रंगत से ओतप्रोत है। कांट ने बर्क से प्रेरित होकर 'क्रिटिक ऑफ जजमेंट' में सौंदर्य-निर्णय पर विचार किया तथा उदात्त-चिंतनधारा को आगे बढ़ाया। हां, उन्होंने पुनः सौंदर्य को दर्शन की ओर उन्मुख करने की कोशिश की। शायद बर्क की ही परंपरा में हीगेल ने आत्मा-चेतना-मस्तिष्क के त्रिभुज को अनेक उप-त्रिभुजों में बांटने की योजना बनाई जहाँ कला-संबद्ध अनेक मनोवैज्ञानिक मूल्यों का भी समावेश हुआ।

बर्क ने सौंदर्य को राग (पैशन) एवं संवेदना (सेंशेशन) से संबद्ध किया। उन्होंने माना कि जिस प्रकार बर्क से ठंड की या आग से गर्मी की संवेदना होती है उसी प्रकार सौंदर्य से प्रेम की अर्थात् सुखद संवेदना ही सौंदर्य-पगो हुई। यह उनकी पहली सीमा है। फिर उन्होंने कहा कि सौंदर्य तथा उदात्त दोनों मानव जाति की आत्म-संरक्षण नामक सामूहिक मूल प्रवृत्ति का परिणाम हैं। अतः सौंदर्य और उदात्त सौंदर्य-तत्त्व के दो छंड हैं। दूसरे, ये सामूहिक हैं; तीसरे, ये जन्मजात सामाजिक संस्कार में हैं और इनके दो उपछंड हैं जिनमें प्रथम सौंदर्य से संबद्ध है जिसमें बहुधा सुपद राग हैं, तथा दूसरा उदात्त से संबद्ध है जिसमें पीड़ा और खतरे से प्रभूत राग हैं। इस प्रकार सामाजिक मूल प्रवृत्तियों तथा तदनुरूप सौंदर्य-प्रभेदों की स्थिति मानना उनकी दूसरी सीमा है। उन्होंने रूप की क्रम तथा अनुपात जैसी सभी विधाओं तक को तर्क के अधीन मानकर अपनी तीसरी सीमा को प्रकट किया। उन्होंने बर्क और आग का जो दृष्टांत पेश किया वह भी अपूर्ण ही है क्योंकि बर्क और अग्नि का भौतिक अस्तित्व समाप्त होते ही ठंड और ताप की संवेदना लुप्त हो जाती है लेकिन कलाकृति और सौंदर्यात्मक उत्तेजना के हटने पर भी अभिर्हचि या कला-संवेदना बरकरार रहती है। हमें लगता है कि सौंदर्य को शुद्ध रूप से मात्र आत्मगत अनुभव न मानकर उसे बाह्य वस्तु से भी संबद्ध करने के लिए उन्होंने इस अनुपयुक्त रूपक को चुन डाला है।

वाह्य वस्तु के 'नैसर्गिक गुणों' को शामिल करके बर्क अनुकृति-सिद्धांत की बलामिकल बंदिश में भी आ जाते हैं। लगता है कि वे अनुकरणीय कलाओं—शिल्प, काव्य तथा चित्रकला—की मोक्ष अनुकृति मान लेते हैं जो मूल प्रवृत्तियों की तरह ही एक महज मातृवीय प्रवृत्ति है। वे अनुकृति को एक सामाजिक राग वा दर्जा देते हुए उसे सहानुभूति के साथ रच देते हैं। उन्होंने बोधगम्य सौंदर्यात्मक वस्तुओं के लिए

अपेक्षित कुछ 'नैसर्गिक गुणों' को गिनाया भी है जैसे, अपेक्षाकृत लघुता, चिकनी सतह, अंग-निवेश की विभिन्नता, कोणात्मकता का अभाव, अत्यंत सुकोमल और उग्रताहीन संगठन, चमक-दमकहीन जीवंत रंगभराव, आदि। वे वस्तु के इन गुणों को प्रकृति के साथ समंजस मानते हैं। वस्तु में ये गुण जितने ही प्रकृति के साथ सम होंगे उतनी ही वह सुख की अनुभूति देगी और जितनी ही इनमें विपमता होगी उतना ही अमुग्न होगा। अतः अनुकृति का प्रकृति के साथ सामंजस्य ही कल्पना को मुख देता है। अनुकृति-सिद्धांत और कल्पना-सिद्धांत का यह अस्त-व्यस्त मेल बर्क के कलात्मक चिंतन का एक अन्य अंतर्विरोध है। अलबत्ता उन्होंने अनुकृति के अंतर्गत वस्तु को प्रकृति के साथ समंजस माना, और समंजस के अंतर्गत 'नैसर्गिक गुण' की नई धारणा प्रस्तुत की है।

सौंदर्य-तत्त्व में राग तथा संवेदना के विश्लेषण में उन्होंने ज्ञान तथा संवेगों की शक्ति का जिक्र किया है। इंद्रिय बोध, कल्पना एवं निर्णय का मेल ही अभिरुचि में परिणत हो जाता है। इंद्रिय बोध पंचेन्द्रिय-उत्पन्न सर्वसमान सामाजिक बोध है; कल्पना मस्तिष्क की सृजनात्मक शक्ति है जो इंद्रिय बोधों को भिन्न ढंग और क्रम में व्यवस्थित करती है तथा मस्तिष्क (निर्णय द्वारा) भेदों को ढूँढ़ता है। किंतु सौंदर्य-तत्त्व सर्वसमान सामाजिक बोधों से निःसृत होता है। अतः हम अभिरुचि में भेदों के वजाय समानताएं ही अधिकतर पाते हैं। समानताओं की प्रतिष्ठा के लिए ही बर्क ने जॉन लॉक की मस्तिष्क संबंधी अभिरुचि-धारणा का संशोधन करके उनकी तरह उसे भ्रम या विभ्रम न मानकर स्पष्ट माना।

ये अभिरुचियां ही निर्णयों का मूल हैं और इंद्रिय बोधों से विकसित होने के कारण इनसे निःसृत सौंदर्यानुभव तात्कालिक हुआ करता है और संवेगात्मक भी। प्रश्न उठ सकता है कि तब अभिरुचियां भिन्न-भिन्न क्यों होती हैं? बर्क का उत्तर है कि यह भिन्नता जन्मजात सहज क्षमता की शक्ति या क्षीणता से न आकर अनुभवों और निरीक्षणों की भिन्नता से उत्पन्न हुआ करती है क्योंकि निर्णय में प्रस्तुत वस्तु की समझदारी ही अभिरुचि को निश्चित करती है। 'इस निश्चय में कल्पना तथा निर्णय का योग भी रहना है क्योंकि हम कल्पना की सहायता से सौंदर्य-बिंब ग्रहण करते हैं तथा समझदारी या तर्क द्वारा उसका निर्णय करते हैं, यद्यपि इन दोनों में तर्क (जो दार्शनिक मूलों की हृदय का है) का उपयोग नहीं होता। यहां भी बर्क तर्क तथा अभिरुचि के बीच एक यात्रिक तथा असंभाव्य लक्ष्मण-रेखा खींचने की असफल कोशिश-सी करते नजर आते हैं।

सामाजिक रागों की मीमांसा करते वक्त बर्क उनके अंतर्गत नवीनता की कामना वाला व क्षण-क्षण ध्रुव बदलने वाला कुतूहल का राग, नैसर्गिक गुणों से वस्तु को मंडित करने वाला अनुकृति का राग, दूसरों की स्थिति के साथ तादात्म्य करने वाला सहानुभूति का राग, किसी को विलक्षण या अधिक मूल्यवान बनाने वाला महत्वा-कांक्षा का राग और अंततः सुख को समाप्त करने वाला शोक का राग शामिल किया है। इनमें जो राग सुखद और प्रेमपूर्ण है वे सुंदर के विधायक हैं; इनकी संवेगात्मक

अनुभूति तात्कालिक हुआ करती है। केवल इन्हीं रागों को धुनते वाले बर्क के आश्रयों में भी ब्रह्म उल्लास है। जिस प्रकार हम केवल प्रेममय राग को ही सुंदर नहीं मान सकते उन्हीं प्रकार केवल इन्हें ही राग और सामाजिक राग मानने को हर्षण्ड समार नहीं हो सकते।

इस अपूर्णता को दूर करने और एक पूरक बनाने के लिए उन्होंने उदात्त की उद्भावना की। उदात्त (सुंदर की आत्म-प्रसार वाली मूल प्रवृत्ति की तुलना में) आत्म-संरक्षण की प्रवृत्ति से उत्पन्न पीड़ा और घतरे का वह बोध है जो तात्कालिक प्रभाव से उत्पन्न दुःख उत्पन्न न करके हृषं उत्पन्न करता है। पीड़ा और घतरे की तात्कालिक दौकिक अनुभूति कष्टदायक होती है किंतु जब हम पीड़ा और घतरे के मात्र विचारों से संबद्ध रहते हैं और जब इस चेतना से भी जागरूक रहते हैं कि ये दोनों हमें तत्काल ही प्रभावित नहीं करने जा रहे हैं तब ये ही (पीड़ा और घतरे) हममें हृषं उत्पन्न करते हैं। यही हृषं उदात्त है।

यह भी बर्क का एक अन्य अंतर्विरोध है कि केवल पीड़ा और घतरे से उत्पन्न इस विशिष्ट हृषं को ही वे उदात्त मानते हैं जिससे तो यही नतीजा निकाला जा सकता है कि एक प्रकार से वासदो ही उदात्त है और सुषुप्त में कभी भी उदात्त की प्रतिष्ठा नहीं हो सकती। यहां वे लांजाइनस से आगे तो बढ़े किंतु उनकी उपलब्धियों का भी निषेध कर गए हैं। यदि कोई भाव (और वे बिल्कुल इने-गिने ही हैं; जैसे, सहानुभूति, आश्चर्य, आदि) घतरनाक और वासद से विगिष्ट रीति द्वारा जुड़ जाते हैं तो उदात्त हो सकते हैं। सुंदर वस्तु के नैसर्गिक गुणों की तरह उन्होंने उदात्त वस्तु के गुणों का भी संकेत-सा किया है। उदात्त में प्रबलतम भाव-मंक्रमण होता है; इसमें समस्त चेतना का क्षणिक स्थगन हो जाता है; यह मस्तिष्क की क्रियात्मकता को स्तम्भित कर देता है और यह मृत्यु तथा पीड़ा का विधेय है। इस प्रकार पहले आकुंचन होता है और बाद में ऊर्जा का विस्तार अर्थात् हम भयानक वस्तुओं के अभ्यस्त हो जाते हैं। यदि लांजाइनस का उदात्त महान् आत्मा से प्रेरित है तो बर्क का महान् भय से। हा, दोनों ही दुर्निवार भावावेग की उत्पत्ति पर सहमत हैं। बर्क ऊर्जा और अनंतता को उदात्त के नैसर्गिक गुण मान लेते हैं : प्रबलतम रोशनी (सूर्य की), प्रबलतम आवाज (वज्रगर्जन), अनंत संख्या (नक्षत्रालोकित नीलाकाश की), अनंत विस्तार (सिंधु का), आदि उदात्त हैं। निश्चित ही बर्क एक सीमित असाधारणत्व को विशेष रूप से औदात्त में प्रतिष्ठित करते हैं। उनका उदात्त-तत्त्व असाधारण से अधिक अद्वितीय है।

### वॉमगार्टन

बर्क के बाद हम अलेक्सादर गॉट्लिख वॉमगार्टन (१७१४-१७६२) के मूलवगत विचारों को लेंगे (यद्यपि वे अनेक अर्थों में बर्क के पूर्ववर्ती हैं)।

गिलवर्ट और कुह्ल के अनुसार महान् जर्मन विवेकवादी लाइबनिज उनके दार्शनिक पितामह थे, स्कूल-अध्यापक बॉल्फ उनके दार्शनिक पिता थे और वे खुद

तर्क की मंथर प्रणाली के साधक थे। उन्होंने सौंदर्यबोधशास्त्र का जर्मनीकरण कर दिया जिसकी परिणति कांट के 'क्रिटिक आफ जजमेंट' में हुई।

लाइब्निज ने अन्य दार्शनिकों से आगे बढ़कर लक्ष्यात्मक कारण (जैसे : मोम-मूर्ति) के साथ-साथ उपादान कारण (सामग्री : जैसे मोम) और निमित्त कारण (जैसे शिल्पी) को भी स्वीकार कर लिया। इससे कल्पना और विचार तक उनके मस्तिष्क के मानदंड के अंतर्गत शामिल हो गए। इस प्रकार लाइब्निज ने संवेदना और सत्य की, अभिरुचि और प्रयोजन की खाई कम करने की कोशिश की। इसी स्थापना से प्रेरित होकर बॉमगार्टन ने कलाशास्त्रियों-अलंकारशास्त्रियों की धारणाओं को भी एक दार्शनिक व्यवस्था प्रदान की। लाइब्निज ने चार प्रकार के ज्ञान माने :

(i) धुंधला तथा अस्पष्ट ज्ञान—स्वप्न-दशा और अस्पष्ट संवेदना का, जैसे लहरो के तट-कल्लोल की संवेदना जिस पर गौर न किया जाय; (ii) स्पष्ट किंतु भ्रांत ज्ञान—जैसे वन में फूले रंगों पर तो गौर हो लेकिन उनकी बौद्धिक प्रतिपत्ति न हो सके; (iii) विलक्षण ज्ञान, जहां वैज्ञानिक व्याख्याएं संभव न हों; और (iv) पर्याप्त तथा स्वयंप्रकाश्य ज्ञान, जहां वस्तु के सभी लक्षणों का व्यापक ज्ञान हो और वे एक समग्र सर्वेक्षण के अंग हो जाएं। लाइब्निज और उनके अनुयायी बॉमगार्टन ने दूसरे प्रकार के ज्ञान को ही कला तथा कला का उद्गम माना। संवेदना तथा सत्य की दूरी मिटाने के कारण दोनों ने (वर्क की तरह) ऊर्जा—जो संवेग की क्षमता है—के बजाय संचार को महत्व दिया। बॉमगार्टन ने लाइब्निज के दूसरे और चौथे प्रकार के ज्ञान का भी मेल किया है। लाइब्निज इस संसार में ही पूर्णता की सर्वोच्च श्रेणी की उपस्थिति मानते हैं, और बॉमगार्टन भी इसे स्वीकार करके प्रकृति तथा इंद्रिय बोधगम्य संसार को ही कला का मानदंड मान लेते हैं। अतः बॉमगार्टन के अनुसार सौंदर्य तथा सत्य के मूल्यों का अंतर विशुद्ध आत्मगत है। सौंदर्य तो अनुभूत पूर्णता है जिसमें दोनों का समंजस है।

वॉल्फ ने (i) ज्ञानात्मक और (ii) काम्य के आधार पर तत्कालीन 'विज्ञान' की शाखाओं का वर्गीकरण किया। ज्ञानात्मक विज्ञान सैद्धांतिक तथा काम्य व्यावहारिक है। अध्यात्मवाद, ब्रह्मांड-रचना, मनोविज्ञान तथा धर्मशास्त्र ज्ञानात्मक विज्ञान हैं और आधिभौतिकवाद, नीतिशास्त्र, राजनीतिशास्त्र तथा अर्थशास्त्र काम्य विज्ञान है। इन सबकी भूमिका में तर्क है। बॉमगार्टन इस वर्गीकरण में ज्ञानात्मक विज्ञान के अंतर्गत 'सौंदर्यबोधशास्त्र' नामक एक नूतन विज्ञान का समावेश करते हैं। उनके अनुसार यह अस्पष्ट ज्ञान से संबद्ध होने के बावजूद भी 'अनुभूति' रूप वाला ज्ञान तो है। इस प्रकार उन्होंने ज्ञानवद्ध बौद्धिक सिद्धांत का भावना-क्षेत्र में भी प्रसार किया, सौंदर्य के दर्शन को दर्शनशास्त्र की एक अलग तथा स्वतंत्र शाखा के रूप में स्वीकृत करवाया तथा पाश्चात्य सौंदर्यशास्त्र के इतिहास में पहली बार इसका 'ऐस्थेटिक्स' के रूप में नामकरण-मंस्कार सपन्न किया। सन् १७३५ ई० में उनके शोध-प्रबंध में 'ऐस्थेटिक्स' शब्द का सबसे पहला प्रयोग हुआ है।

बॉमगार्टन ने मस्तिष्क के दो स्तर माने। उच्चतर स्तर में स्पष्ट तथा पर्याप्त



चिंतन की क्षमता है जिससे विज्ञान और दर्शन उत्पन्न होते हैं। यहां 'विश्वकों' (यूनिवर्सल्स) का अवधान माना जा सकता है। बुद्धि और विलक्षणता या स्पष्टता के मूल्य-युग्मों से यह स्तर मापा जाता है। दूसरा स्तर निम्नतर है जहाँ अस्पष्टता और कल्पना के मूल्य-युग्म प्रतिष्ठित हैं। इस प्रकार उन्होंने बुद्धि और विलक्षणता या स्पष्टता, तथा अस्पष्टता और कल्पना, चारों को मस्तिष्क के एक मानदंड पर अंकित किया। निम्नतर स्तर में ही काव्य का अवधान मानकर उन्होंने कहा कि विलक्षणता या मुस्पष्टता बौद्धिक होने के नाते काव्यात्मक नहीं हो सकती किंतु भ्रांत या काल्पनिक होते ही वह काव्यात्मक उपादान हो जाती है। काव्य-क्षेत्र बहुधा स्पष्ट (विलक्षण नहीं) किंतु भ्रांत अर्थात् अविश्लेष्य अर्थात् कल्पना अर्थात् विव-विधानों का होता है। जब किसी विव का राग (पैशन) में परिपाक हो जाता है तब वह एक साधारण विव की अपेक्षा अधिक सौंदर्यात्मक हो जाता है अर्थात् राग-तत्त्व किसी सौंदर्यात्मक विव को विलक्षण तो नहीं, किंतु स्पष्ट अवश्य बना सकता है। इस प्रकार वॉमगार्टन बुद्धि और विवेचन-संभूत सभी प्रकार की स्पष्टताओं को सौंदर्यजगत में नहीं चाहते, किंतु विस्तृत स्पष्टता अर्थात् राग-सिक्त विवों की प्रचुरता को कला-दीप्ति के लिए जरूरी मानते हैं। इसका अर्थ यह हुआ कि बौद्धिक विश्लेषण की विलक्षणता के वजाय राग-परिपाक की कल्पना-बहुलता से उत्पन्न विव ही सौंदर्यात्मक होता है। उनके अनुसार एक ओर तो कल्पना का तीव्र बहाव संबेदनात्मक भ्रांति है, और दूसरी ओर उससे निःसृत राग-सिक्त विव स्पष्टता है। स्पष्ट है कि वे लाइबनिज के अनुकरण के आधार पर भ्रांत ज्ञान को ही सौंदर्य-तत्त्व का आधार मानकर आगे बढ़े हैं। वे इस 'भ्रांत ज्ञान' को आगमनात्मक तर्कशास्त्र में परिणत करने की बात नहीं सोचते; अपितु इसके निषेधात्मक चरित्र को स्वीकारात्मक तथ्य बनाकर एक प्राति-कारी बंदम उठाते हैं।

उन्होंने इस तथाकथित भ्रांत ज्ञान को एक ओर तो सवेद्य (सेंसिबल) बनाया तो दूसरी ओर मूल्यों या 'पूर्णताओं' (पफ़ेक्शंस) से अंतर्ग्रहित किया। इसके लिए कलाओं के अद्वितीय तथा अबौद्धिक माध्यमों की स्वीकृति के साथ-साथ उनके मूल्यों या पूर्णताओं को भी स्वीकार किया गया। फलतः ये मूल्य भी अद्वितीय तथा अबौद्धिक होते हैं और इन्हें अन्य प्रकार के मूल्यों में नहीं ढाला जा सकता क्योंकि सौंदर्यबोधशास्त्र भी एक अलग विज्ञान है जिसका विषय संबेदनात्मक चेतना (सेंसरी कांशनेस) है। इसमें संबेदनात्मक चेतना की ही बौद्धिक पूर्णता होनी चाहिए और यही पूर्णता सौंदर्य है। यदि अपूर्णता रहती है तो असौंदर्य उत्पन्न होता है। इस 'पूर्णता' के लिए वॉमगार्टन, प्लेटो की तरह किंतु उनसे भिन्न अरस्तुआई ढंग से, अनुकृति की चर्चा करते हैं। जैसा कि हम कह चुके हैं कि लाइबनिज इस संसार को ही सर्वोच्च पूर्णता से संशुद्ध मानते हैं और वॉमगार्टन प्रकृति-संसार को कला का मानदंड मानते हैं क्योंकि यह इंद्रिय प्रत्यक्षीकरण की पहुंच के अंदर है। "वही कलाकार बुद्धिमान है जो प्रकृति की अनुकृति करता है"—यह उनका पक्षमूल है। वे प्रकृति और इंद्रिय बोध वाले जगत का तादात्म्य करते-से लगते हैं। उनकी अनुकृति

का विधेय यही वास्तविक जगत है जिसे प्लेटो मिथ्या मानते हैं। उनके अनुसार इसी वास्तविक जगत की अनुकृति के द्वारा आदर्श की भी अनुकृति स्वतः हो जाएगी क्योंकि सौंदर्यबोधशास्त्र के उपादान मानसिक वस्तुएं न होकर संवेदनात्मक तथ्य हैं, लेकिन पूर्णता का अभिधान इन्हे संवेदनात्मक ज्ञान में परिणत कर देता है। प्रकृति में तो 'रूपों' की इतनी विभिन्नता किंतु उनका अद्भुत सामंजस्य है। अतः प्रकृति के अर्थात् इन्द्रिय बोध के जगत के अनुकरण में कोरी नकल नहीं होती बल्कि उस सबका त्याग भी होता है जो संगत और समंजस नहीं है। इस प्रकार अनुकृति में आदर्श की समानता, स्पर्धा तथा श्रेष्ठता का ग्रहण होता है। यह आदर्श प्लेटो की तरह किसी अलौकिक प्रत्यय का प्रतिबिम्ब एवं अपूर्ण अनुकृति न होकर इसी वास्तविक और आदर्श जगत की 'पूर्ण' अनुकृति है। अतः इसी वास्तविक आदर्श जगत की विविधताओं के बीच सगतिपूर्ण सौंदर्य-वस्तु को खोजकर संवेदनात्मक ज्ञान को राग-सिक्त विम्ब से अधिकाधिक प्रचुर बना देना ही कला के मूल्य या पूर्णताएं हैं। संवेदनात्मक ज्ञान के मूल्यों के आधार पर बॉमगार्टन ने उनका एक मानदंड भी बनाया : "ज्ञानों में से भ्रात की अपेक्षा धुंधले कम काव्यात्मक है किंतु उच्चतर स्तर के (जैसे बौद्धिक और विलक्षण) ज्ञान भी किसी हद तक अपनी प्रकृति के निम्नतर स्तर के अनुपात में काव्यात्मक हैं; सरल की अपेक्षा यौगिक धारणाएं अधिक काव्यात्मक हैं; और व्यापक समंजस वाले ज्ञान तो 'विस्तृत स्पष्टताएं' हैं।" इस उद्धरण से प्रकट होता है कि बॉमगार्टन ने निर्णय अर्थात् रुचि के प्रश्न का भी समावेश किया है। एक ही सत्य या तथ्य तर्क और मस्तिष्क के निम्नतर स्तर अर्थात् सौंदर्य-धरातल पर उतरने पर कम या अधिक ग्राह्य होता है। दावानल का वर्णन एक प्रकृतिशास्त्री, एक कवि, एक ठेकेदार भिन्न-भिन्न तरीके से करेंगे क्योंकि वहाँ संवेद्य के निर्णय का प्रश्न है जिसे दूसरे शब्दों में रुचि का सवाल कह सकते हैं। 'रुचि' का क्षेत्र भ्रात चिंतन है जहाँ सत्य या तथ्य खोजे जाते हैं और जहाँ राग-आर्द्रता रहती है। इसीलिए रुचि प्रस्तुत के कम या अधिक ग्रहण में है, सही या गलत विश्लेषण में नहीं। निम्नतर में स्थित सत्य या तथ्य संवेदनात्मक ज्ञान और भ्रात ज्ञान में पूर्ण होने के कारण ही सौंदर्यात्मक होते हैं। अतः ये सौंदर्यात्मक सत्य या तथ्य न तो सच होते हैं, न मिथ्या; प्रत्युत संभाव्य। भ्रांति वह दशा है जहाँ सत्य खोजे जाते हैं अर्थात् जहाँ प्रस्तुत का निर्णय होता है और रुचि या अभिरुचि के सवाल उठते हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि बॉमगार्टन ने सौंदर्यबोधशास्त्र नामक एक नये विज्ञान की घोषणा के अलावा बहुधा पुरानी सामग्री का ही चर्चित-चर्चण किया है। वे बहुत कम नई दिशाएं सुझा सके; फिर भी इतिहास उन्हें परिचयी सौंदर्यबोधशास्त्र का जनक मानता है और यह उचित है।

चित्तन की क्षमता है जिससे विज्ञान और दर्शन उत्पन्न होते हैं। यहाँ 'विश्वज्ञो (यूनिवर्सल्स) का अवधान माना जा सकता है। बुद्धि और विलक्षणता या स्पष्टता के मूल्य-युग्मों से यह स्तर मापा जाता है। दूसरा स्तर निम्नतर है जहाँ अस्पष्टता और कल्पना के मूल्य-युग्म प्रतिष्ठित हैं। इस प्रकार उन्होंने बुद्धि और विलक्षणता या स्पष्टता, तथा अस्पष्टता और कल्पना, चारों को मस्तिष्क के एक मानदंड पर अंकित किया। निम्नतर स्तर में ही काव्य का अवधान मानकर उन्होंने कहा कि विलक्षणता या सुस्पष्टता बौद्धिक होने के नाते काव्यात्मक नहीं हो सकती किंतु भ्रांत या कल्पनिक होते ही वह काव्यात्मक उपादान हो जाती है। काव्य-क्षेत्र बहुधा स्पष्ट (विलक्षण नहीं) किंतु भ्रांत अर्थात् अविश्लेष्य अर्थात् कल्पना अर्थात् विव-विधानों का होता है। जब किसी विव का राग (पेशन) से परिपाक हो जाता है तब वह एक साधारण विव की अपेक्षा अधिक सौंदर्यात्मक हो जाता है अर्थात् राग-तत्त्व किसी सौंदर्यात्मक विव को विलक्षण तो नहीं, किंतु स्पष्ट अवश्य बना सकता है। इस प्रकार वॉमगाटन बुद्धि और विवेचन-संभूत सभी प्रकार की स्पष्टताओं को सौंदर्यजगत में नहीं चाहते, किंतु विस्तृत स्पष्टता अर्थात् राग-सिक्त विवों की प्रचुरता को कला-दीप्ति के लिए जरूरी मानते हैं। इसका अर्थ यह हुआ कि बौद्धिक विश्लेषण की विलक्षणता के वजाय राग-परिपाक की कल्पना-बहुलता से उत्पन्न विव ही सौंदर्यात्मक होता है। उनके अनुसार एक ओर तो कल्पना का तीव्र बहाव संवेदनात्मक भ्रांति है, और दूसरी ओर उससे निःसृत राग-सिक्त विव स्पष्टता है। स्पष्ट है कि वे लाइब्निज के अनुकरण के आधार पर भ्रांत ज्ञान को ही सौंदर्य-तत्त्व का आधार मानकर आगे बढ़े हैं। वे इस 'भ्रांत ज्ञान' को आगमनात्मक तर्कशास्त्र में परिणत करने की बात नहीं सोचते; अपितु इसके निषेधात्मक चरित्र को स्वीकारात्मक तथ्य बनाकर एक क्रांतिकारी कदम उठाते हैं।

उन्होंने इस तथाकथित भ्रांत ज्ञान को एक ओर तो संवेद्य (सेंसिबल) बनाया तो दूसरी ओर मूल्यों या 'पूर्णताओं' (पर्फेक्शंस) से अंतर्प्रयित किया। इसके लिए कलाओं के अद्वितीय तथा अबौद्धिक माध्यमों की स्वीकृति के साथ-साथ उनके मूल्यों या पूर्णताओं को भी स्वीकार किया गया। फलतः ये मूल्य भी अद्वितीय तथा अबौद्धिक होते हैं और इन्हे अन्य प्रकार के मूल्यों में नहीं ढाला जा सकता क्योंकि सौंदर्यबोधशास्त्र भी एक अलग विज्ञान है जिसका विषय संवेदनात्मक चेतना (सेंसरी कंशमेन्स) है। इसमें संवेदनात्मक चेतना की ही बौद्धिक पूर्णता होती चाहिए, और यही पूर्णता सौंदर्य है। यदि अपूर्णता रहती है तो असौंदर्य उत्पन्न होता है। इस 'पूर्णता' के लिए वॉमगाटन, प्लेटो की तरह किंतु उनसे भिन्न अरस्तूआई ढंग से, अनुकृति की चर्चा करते हैं। जैसा कि हम कह चुके हैं कि लाइब्निज इस संसार को ही सर्वोच्च पूर्णता से संयुक्त मानते हैं और वॉमगाटन प्रकृति-संसार को कला का मानदंड मानते हैं क्योंकि यह इंद्रिय प्रत्यक्षीकरण को पहुंच के अंदर है। "वही कलाकार बुद्धिमान है जो प्रकृति की अनुकृति करता है"—यह उनका पक्षमूल है। वे प्रकृति और इंद्रिय बोध वाले जगत का तादात्म्य करते-से लगते हैं। उनकी अनुकृति

का विधेय यही वास्तविक जगत है जिसे प्लेटो मिथ्या मानते हैं। उनके अनुसार इसी वास्तविक जगत की अनुकृति के द्वारा आदर्श की भी अनुकृति स्वतः हो जाएगी क्योंकि सौंदर्यबोधशास्त्र के उपादान मानसिक वस्तुएं होकर संवेदनात्मक तथ्य हैं, लेकिन पूर्णता का अभिधान इन्हें संवेदनात्मक ज्ञान में परिणत कर देता है। प्रकृति में तो 'रूपों' की इतनी विभिन्नता किंतु उनका अद्भुत सामंजस्य है। अतः प्रकृति के अर्थात् इन्द्रिय बोध के जगत के अनुकरण में कोरी नकल नहीं होती बल्कि उस सबका त्याग भी होता है जो सगत और समंजस नहीं है। इस प्रकार अनुकृति में आदर्श की समानता, स्पर्धा तथा श्रेष्ठता का ग्रहण होता है। यह आदर्श प्लेटो की तरह किसी अलौकिक प्रत्यय का प्रति-बिंब एव अपूर्ण अनुकृति न होकर इसी वास्तविक और आदर्श जगत की 'पूर्ण' अनुकृति है। अतः इसी वास्तविक आदर्श जगत की विविधताओं के बीच संगतिपूर्ण सौंदर्य-वस्तु को खोजकर संवेदनात्मक ज्ञान को राग-सिक्त बिंब से अधिकाधिक प्रचुर बना देना ही कला के मूल्य या पूर्णताएं हैं। संवेदनात्मक ज्ञान के मूल्यों के आधार पर वॉमगार्टन ने उनका एक मानदंड भी बनाया : "ज्ञानों में से भ्रांत की अपेक्षा धुंधले कम काव्यात्मक है किंतु उच्चतर स्तर के (जैसे बौद्धिक और विलक्षण) ज्ञान भी किसी हद तक अपनी प्रकृति के निम्नतर स्तर के अनुपात में काव्यात्मक है; सरल की अपेक्षा यौगिक धारणाएं अधिक काव्यात्मक है; और व्यापक समंजस वाले ज्ञान तो 'विस्तृत स्पष्ट-ताएं' हैं।" इस उद्धरण से प्रकट होता है कि वॉमगार्टन ने निर्णय अर्थात् रुचि के प्रश्न का भी समावेश किया है। एक ही सत्य या तथ्य तर्क और मस्तिष्क के निम्नतर स्तर अर्थात् सौंदर्य-धारतल पर उतरने पर कम या अधिक ग्राह्य होता है। दावानल का वर्णन एक प्रकृतिशास्त्री, एक कवि, एक ठेकेदार भिन्न-भिन्न तरीके से करेंगे क्योंकि वहां संवेद्य के निर्णय का प्रश्न है जिसे दूसरे शब्दों में रुचि का सवाल कह सकते हैं। 'रुचि' का क्षेत्र भ्रात चिंतन है जहां सत्य या तथ्य खोजे जाते हैं और जहां राग-आर्द्रता रहती है। इसीलिए रुचि प्रस्तुत के कम या अधिक ग्रहण में है, सही या गलत विश्लेषण में नहीं। निम्नतर में स्थित सत्य या तथ्य संवेदनात्मक ज्ञान और भ्रात ज्ञान से पूर्ण होने के कारण ही सौंदर्यात्मक होते हैं। अतः ये सौंदर्यात्मक सत्य या तथ्य न तो सच होते हैं, न मिथ्या; प्रत्युत संभाव्य। भ्राति वह दशा है जहां सत्य खोजे जाते हैं अर्थात् जहां प्रस्तुत का निर्णय होता है और रुचि या अभिरुचि के सवाल उठते हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि वॉमगार्टन ने सौंदर्यबोधशास्त्र नामक एक नये विज्ञान की घोषणा के अलावा बहुधा पुरानी सामग्री का ही चर्चित-चर्चण किया है। वे बहुत कम नई दिशाएं सुझा सके; फिर भी इतिहास उन्हें पश्चिमी सौंदर्यबोधशास्त्र का जनक मानता है और यह उचित है।

१. वेनेदेत्तो फ्रेच : 'ऐस्थेटिक्स : हिस्ट्री ऑफ़ ऐस्थेटिक्स', पृ० २१५।

## जोहान जॉशिम विकेलमान

जोहान जॉशिम विकेलमान (१७१७-१७६८) ने गलिनवासी बॉमगार्टन की तुलना में यूनानी और रोमन दुनिया की संस्कृति और शिल्प-कला में अपने को बेतहाशा ढालकर सौंदर्यबोधशास्त्र को पुनः प्लेटोवादी आदर्शों की ओर मोड़ने की कोशिश की। बॉमगार्टन ने संवेद्य ज्ञान की पूर्णता में सौंदर्य माना तो विकेलमान ने भौतिक माध्यम की पूर्णता में; बॉमगार्टन ने इसी वास्तविक जगत को परिपूर्ण तथा आदर्श माना तो विकेलमान ने केवल ईश्वर को पूर्ण माना। उन्होंने सौंदर्य को दैवी घोषित किया। इस प्रकार विकेलमान ने गव्य-प्लेटोवाद की परंपरा को समृद्ध किया।

उन्होंने यूनान और रोम की मूर्तियों का अध्ययन करके उनमें अतिमानवीय भव्यता तथा नियंत्रण और प्रशान्ति की भंगिमाएं पाईं। युग बदल गया था। न तो वे मूर्तियां जीवित हो सकती थीं; न ही वे शलियां पुनर्जीवित। अतः अनजाने ही वे एक रहस्यवाद के शिकार होते गए। उन्होंने एक ऐसे दैवी सौंदर्य की धारणा का अभिप्रेक किया जो दैवी प्रत्यय (ईश्वर) के स्वर्ग से उतर कर इन कलाकृतियों में पूर्णकाम हुई। विकेलमान तथा उनके समर्थकों ने पुनः सौंदर्य का ईश्वर में अभिधान कर दिया और ईश्वर की सत्ता के अनुकूल अनुपात-ग्रहण ही—कम या अधिक सौंदर्य का—हेतु माना।

मानव-शरीर में सर्वोच्च सौंदर्य की उपस्थिति मानकर विकेलमान ने सौंदर्य को 'रूप'-आश्रित बना दिया। उन्होंने रेखाओं और सतहों को सर्वाधिक महत्त्व दिया; एक वर्तुल (एलिप्टिकल) रेखा को सौंदर्य की उत्तम रेखा माना। उन्होंने संगति (हार्मनी) और डिजाइन को मानव शरीर-संभूत-सौंदर्य के चरम रूपात्मक मूल्य माने। यहाँ वे बॉमगार्टन से बहुत पीछे चले गए; बॉमगार्टन ने सौंदर्यानुभव को ईश्वर से असंबद्ध कर दिया था। पूर्णता की प्रतिष्ठा प्रकृति और वास्तविक जगत में की थी और इंद्रिय बोध को मूल्यांकनकर्ता का दर्जा दिया था। लेकिन विकेलमान ने सौंदर्यानुभव को ईश्वर के साथ संलग्न किया; पूर्णता की प्रतिष्ठा मात्र मानव-शरीर में की; रुचि के स्थान पर रूपाश्रित छवि प्रतिष्ठित की जहाँ इंद्रिय बोधों के प्रति काफी उदासीनता दिखाई गई। इस प्रकार विकेलमान क्लासिकल मूल्यों की ओर जाते-जाते दैवी मान्यताओं के आदर्शों और सूक्ष्म जगत की ओर पहुंच गए। मूलतः वे जर्मनी की राष्ट्रीय रुचियों को यूनानी स्रोतों के अनुरूप परिष्कृत करना चाहते थे।

विकेलमान का दूसरा दृष्टिकोण है : "मानव-आकृति को राग और क्रियात्मक स्थिति में अंकित करना चाहिए।" यहाँ साफ़ तौर पर उन पर मूर्तिकला का गाढ़ा यूनानी प्रभाव लक्षित होता है जिसे वे काव्य और अन्य कलाओं पर भी, बिना माध्यम के औचित्य का ध्यान रखे, घोषणा चाहते हैं। अनुभाव भी अभिव्यंजना हो सकते हैं किन्तु केवल अनुभाव ही अभिव्यंजना होकर काव्य की विषय-वस्तु को संकुचित कर देंगे, अलवत्ता कलाकृतियों का रूप कुछ मुद्रा-रुद्धियों में जकड़ता चला जायेगा। उनका अगला अंतर्विरोध तब स्पष्ट होता है जब वे दैवी आकृति और मानव-आकृति

के बीच समझौता करते समय पुरुष-आकृति को नारी-आकृति से अधिक पूर्ण सौंदर्य-शाली मानते हैं। इसका कोई कारण नहीं मालूम है। मनुष्य तो पुरुष और नारी के नख-शिख में दोनों की ही आशंसा करता है; नारी-शोभा की अपेक्षाकृत अधिक आशंसा करता है और पशुओं में मृग-सिंह तथा पक्षियों में हंस-मोर आदि की आकृतियों की भी आशंसा करता है। और, यह आशंसा केवल शरीर की ही नहीं, अपितु चरित्र और चारित्र्य की भी होती है। जाहिर है कि अभिव्यंजना-क्षेत्र में भी विकेलमान ने शिल्प-कला का मांसल और पर्य-मानवता का सीमित क्षेत्र ग्रहण किया।

यही नहीं, रूपात्मक कलाओं की जीवशास्त्रीय शैशव-यौवन-जरा आदि अवस्थाओं की कल्पना करके उन्होंने इनके इतिहास का लेखन भी किया जो नितान्त अर्बुजात्मक होने के बावजूद भी मौलिक कहा जाएगा। इसी आधार पर उन्होंने यूनानी (शिल्प-) कला की चार अवस्थाएं—उद्गम, विकास, परिवर्तन और समापन—भी सिद्ध की। संभवतः उनमें यह अनैतिहासिक इतिहासदृष्टि 'लाओकून' शिल्प-समूह (१७६४) के पर्यवेक्षण के समय जागी होगी।

वाल्टर पेटर ने उन्हें गोएथे के आदर्शों का पूर्व सूत्रधार मानते हुए कहा है कि गोएथे में अठारहवीं शती के प्रति जो विद्रोह है उसका सूत्रपात उन्हीं ने किया। यद्यपि विकेलमान आधुनिक नहीं हैं; प्रत्युत पूर्णतः अठारहवीं शती के भी नहीं हैं। गोएथे ने अपने 'फाउस्ट' में फास्ट और हेलेन का जो व्याह कराया है उसमें रोमांटिक चेतना तथा हेलेनिज्म की कांत मंत्री का ही सिद्धांत दृष्टिगोचर होता है। विकेलमान इसी सिद्धांत के प्रतिपादक थे। इसी परिणय से—ग्रैफोरियन शिशु के रूप में—उन्नीसवीं शती की कला का जन्म हुआ जिसमें गोएथे, शिलर, हाइने, विह्टमैन, ह्यू गो आदि के अमर योगदान हैं (दे० 'रिनैसां' में विकेलमान पर लेख)।

## लेसिंग

जी० ई० लेसिंग (१७२६-१७८१) ने भी अपने 'लाओकून' नामक निबंध (१७६६) में काव्य तथा चित्रकला की सीमाओं का निर्धारण करते हुए विकेलमान का अनुकरण और संशोधन तथा अपने मौलिक विचारों का मंथन पेश किया।

विकेलमान ने शिल्प-कला के विषय को काव्य-कला पर लागू किया जिससे कई असंगतियां आ गईं क्योंकि संहारत्मक कला (फिगरेटिव आर्ट) के सिद्धांत का प्रतिपादन करने के बावजूद भी उन्हें विषयवस्तु के परिष्कार और माध्यम के औचित्य का आभास नहीं था। विकेलमान ने यह तो कह दिया कि लाओकून शिल्प-समूह की छवियां अपनी व्यथा को संयमित किये हुए प्रतीत होती हैं किंतु महाकवि बर्जिल कृत लाओकून चीख उठते हैं। इसका कारण उन्होंने लैटिन प्रतिभा पर यूनानी प्रतिभा की विजय माना। लेसिंग ने लाओकून-शिल्प और लाओकून-वर्णन की अभिव्यंजना को तो ज्यों-का-त्यों मंजूर किया किंतु विकेलमान के निष्कर्षों से रजामंद नहीं हुए। उन्होंने कहा कि यूनानी तथा लातवी दोनों ने ही प्रकृति-माता के अनुशासन पर चलकर ही दैवी चरित्रों के सवैर्षों की अभिव्यक्ति की : बर्जिल ने भावावेश की एक तीव्र

अवस्था का वर्णन किया है, तो यूनानी शिल्पकारों ने एक तीव्र कार्य-मुद्रा का आलेखन किया है। तीव्रता दोनों में है, किंतु दोनों के माध्यम (mittel) या चिह्न-प्ररूप (Zeichen) भिन्न-भिन्न है। अतः उन्होंने स्पष्टतः सिद्ध किया कि माध्यम का अति-क्रमण नहीं होना चाहिए। चित्रकला में एक प्रकार के तथा काव्य में दूसरे प्रकार के चिह्न-प्ररूप (आकृतियाँ) प्रयुक्त होते हैं। चित्रकला में आकृतियों और रंगों का उपयोग स्थान या देश में होता है तो काव्यकला में मुख्य ध्वनियों का उपयोग काल में होता है। अतएव लेसिंग ने वैज्ञानिक तरीके से माध्यम के आधार पर कलाओं के देश तथा काल-आश्रित वर्गीकरण की नींव डाली। इस नींव द्वारा उन्होंने विकेलमान की यह भ्रांति भी दूर कर दी जिसके आधार पर वे रूपात्मक या आकृतिमूलक सौंदर्य तथा आध्यात्मिक आदर्श को एकरूप मान बैठे थे। हा, उन्होंने द्वैत स्वीकार जरूर किया : चित्तात्मक चिह्न भी परोक्ष रूप से कार्य का विमर्ष दे सकते हैं और काव्यात्मक चिह्न भी परोक्ष रूप से आकृतियाँ प्रस्तुत कर सकते हैं; अर्थात् कलाओं का अंतरावलंबन हो सकता है। यह अंतरावलंबन उचित माध्यम में किसी 'गमित क्षण' के उपयोग से ही संभव है। इस प्रकार लेसिंग ने माध्यम को एक रूपात्मक मूल्य के रूप में चरम स्थान दिया।

उन्होंने विकेलमान कृत 'आदर्श सौंदर्य' की धारणा को बिना महत्वपूर्ण रद्दो-बदल के स्वीकार किया। 'आदर्श सौंदर्य की प्रतिष्ठा आदर्श रूप में होती है; आदर्श रूप वनस्पति-जगत में न मिलकर मानव-शरीर में प्रतिष्ठित है तथा आदर्श रूप आकृति से अधिक मांसलता के आह्लाद में भी है'—ये सूत्र लेसिंग ने ग्रहण कर लिये हैं एक अंतिम उपसाध्य जोड़कर। इस प्रकार लेसिंग ने भी जर्मनी की राष्ट्रीय रुचियों का परिष्कार करने की कोशिश की।

[नाटकों के विवेचन में, अरस्तू की निर्जीव तथा यांत्रिक नकल का घोर विरोध करते हुए, लेसिंग ने (बोसाके के शब्दों में—) 'सोफोक्लीज तथा अरस्तू के अनुसार रिसाइन की अपेक्षा शेक्सपियर को अधिक क्लासिकल माना।' इस प्रसंग में उन्होंने आधुनिक राष्ट्रीय नाटक के विकास के मसले भी उठाए।]

सारांश यह है कि विकेलमान तथा लेसिंग, दोनों ही ने एक रूढ़िवादी क्रांति की। उन्होंने एक पुरानी, निर्जीव तथा यांत्रिक क्लासिकल परंपरा का उन्मूलन करके एक उससे भी अधिक पुराचीन क्लासिकल परंपरा का आह्वान किया जो मूल यूनानी कृतियों से संवाहित हो।

### इमेनुएल कांट

इस अवातर किंतु अनिवार्य मूल्य-मीमांसा के पश्चात् अब हम इमेनुएल कांट (१७२४-१८०४) के सौंदर्यबोधशास्त्रीय मूल्य-निष्कर्षों का निरूपण करने में समर्थ हैं।

वॉल्फ, बॉमगार्टन और बर्क की कलासंबंधी परंपराओं में ही कांट का आद्यंत विकास और परिष्कार हुआ जिसकी परिणति 'क्रिटिक ऑफ जजमेंट' में हुई। एक

जगह पर खुद उन्होंने वामगाटन को 'श्रेष्ठ विश्लेषक' कहकर सम्मानित किया है। श्रोत्रे उन्हें विको के बाद सच्ची यूरोपीय दार्शनिक प्रतिभा मानते हैं जो विकेलमान, होगार्थ, लैसिंग और गोएये, सभी से पृथक् तथा बड़ी है। हीगेल ने ऐलान किया कि कांट ने ही सौंदर्यबोधशास्त्र पर प्रथम विवेकशील शब्द कहे हैं। उनके पहले सौंदर्य-बोधशास्त्र की समस्याएं या तो लाइब्निज-दर्शन के आधार पर (जैसा कि वामगाटन ने किया) सुलझाई जाती थी या फिर मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण पर (जैसा कि बर्क और एडिसन ने किया)। यद्यपि कला-संबंधी उनकी धारणाएं बहुत कुछ वामगाटन एवं वॉल्फ-संप्रदाय की तरह ही रहीं और उनकी तरह ही कांट भी सौंदर्यबोधशास्त्र एवं तर्कशास्त्र को सह-संबद्ध विज्ञान मानते रहे, किंतु अपने समग्र दर्शन को उद्गतिवाद (ट्रांसिडेंटलिज्म) पर आधारित करके उन्होंने मौलिकता का प्रदर्शन किया है।

उन्होंने मानवीय ज्ञान के दो स्रोत माने—इंद्रियबोधात्मकता (सेंसिबिलिटी) तथा समझ (अंडरस्टैंडिंग)। इनमें से तर्कशास्त्र समझ के नियमों का विज्ञान है तथा सौंदर्यबोधशास्त्र आम तौर पर इंद्रिय-बोधात्मकता के नियमों का। इस परिभाषा के द्वारा उनका तात्पर्य सौंदर्यबोधशास्त्र को इंद्रियबोधात्मक ज्ञान या इंद्रियजन्य ज्ञान से जोड़ना है। इस प्रकार वे एक ओर तो वामगाटन से सहमत होते हैं किंतु (इस ज्ञान को 'भ्रांत' ज्ञान न मानने के कारण) लाइब्निज और वॉल्फ से असहमत भी। स्वयं कांट ने वामगाटन द्वारा प्रतिपादित 'सौंदर्यानुभव को पूर्णता का भ्रांत ज्ञान' मानने वाले सिद्धांत का खंडन किया है। लांजाइनस की तरह कांट ने भी कहा कि पूर्णता किसी वस्तु को सुंदर नहीं बना देती; न ही पूर्णता का सौंदर्यानुभव से संबंध है और न ही उद्देश्य संपूर्ण करने वाली कोई पूर्णता अपनी पूर्ति की वजह से ही सुंदर हो जाती है। इस प्रकार उन्होंने पूर्णता और सौंदर्य का पार्यवय्य स्थापित किया और वामगाटन की वृष्टियों का निराकरण भी। इसके बाद उन्होंने भ्रांत ज्ञान का विवेचन करते हुए कहा कि ज्ञान की भ्रांति और स्पष्टता में केवल मात्रा का अंतर है (यदि वह ज्ञान बना रहता है)। अतः ध्यान की एकाग्रता वांछनीय है। लेकिन इस भ्रांत ज्ञान और सुखद रूप का तो कोई भी आपसी रिश्ता नहीं हो सकता क्योंकि ज्ञान में भ्रांति आवे ही वह सुखद नहीं हो जाता। इसी प्रकार भ्रांत ज्ञान सही भी नहीं हो सकता। अतः भ्रांत ज्ञान को सुखद और सही मानना भी एक बड़ी भ्रांति है। मारांग यह है कि कांट ने वामगाटन की मूल धारणा को संशोधित-परिवर्द्धित करके स्वीकार किया है।

कांट पर अन्य प्रभाव भी पड़े हैं। उनकी शुद्ध और मापेस सौंदर्य की धारणा पर ह्यूम, एडिसन, केम्स, बर्कले आदि का स्पष्ट प्रभाव है। अपने उदात्त-विवेचन में भी वे एडिसन तथा बर्क से बहुत प्रभावित हुए हैं। इन प्रभावों की प्रचलता की वजह से अनेक सौंदर्यबोधशास्त्री कांट की प्राथमिकता और मौलिकता को नीचा दर्जा देने लगे हैं।

बोसांके ने सौंदर्यबोधशास्त्र के इतिहास में स्पष्ट किया है कि कांट तीन प्रमुख बातों से प्रभावित थे—

(क) ह्यूम द्वारा पेश की गई प्राकृतिक क्रम की धारणा को संगत सिद्ध



करना—इसका निरूपण 'त्रिटीक आफ प्योर रीजन' में हुआ;

(ख) वॉल्फ-संप्रदाय द्वारा पेश की गई नैतिक प्रग की धारणा को संगत सिद्ध करना—इसका निरूपण 'त्रिटीक आफ प्रैक्टिकल रीजन' में हुआ, और

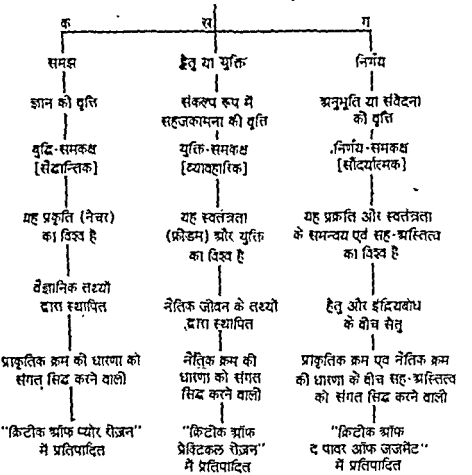
(ग), (क) एवं (घ) के बीच सह-अस्तित्व की धारणा को संगत करना—इसका निरूपण 'त्रिटीक आफ द पावर आफ जजमेंट' में हुआ।

इन्हीं तीनों के आधार पर कांट ने उच्चतर मानसिक क्षमताओं को क्रमशः तीन भागों में बांटा—समझ, तर्कहेतु या युक्ति तथा निर्णय। गमक ज्ञानात्मक है और ज्ञान की विधा होने के नाते यह बुद्धि-समकक्ष है; हेतु या युक्ति सहजकामनात्मक (एपिटाइटिव) है और संकल्प की विधा होने के नाते यह युक्ति-समकक्ष है तथा निर्णय संवेदनात्मक है और मुग्न-दुःख की विधा होने के नाते यह रुचि-संभूत है। आगे चलकर इन्हीं के आधार पर कांट ने अनुभवों की भी क्रमशः तीन कोटियों की—'सैद्धांतिक', 'व्यावहारिक' तथा 'सौंदर्यबोधनात्मक'। इन तीन भागों में से निर्णय अथवा सौंदर्यबोधानुभव दोनों के बीच मध्यस्थ का काम करता है। हीगेल की शब्दावली में कहा जा सकता है कि यह एक प्रकार का सामंजस्य या समन्वय है। पृष्ठ ११५ पर दी गई तालिका से मूल साध्य स्पष्ट हो जाएगा।

अपने तर्कशास्त्र का पूरा इस्तेमाल करते हुए कांट ने प्रकृति के जगत् तथा स्वतंत्रता के जगत् को पृथक् रखा। किंतु उसी तर्कशास्त्र की वजह से उन्होंने इन दोनों जगत्ओं के बीच एक सेतु कायम करने के उद्देश्य से निर्णय के सिद्धांत की स्थापना की। प्राकृतिक जगत् प्राकृतिक प्रत्ययों का क्षेत्र है; यहां ज्ञान की शुद्ध विधा है; इसमें बुद्धि (—प्राकृतिक ज्ञान) एवं प्रत्यक्षीकरण (संवेग समेत) का उपयोग होता है और यहां पूर्ण का ज्ञान पूर्ण-रूप में न होकर अंश-रूप में होता है। यहां अति-ऐंद्रियिक बोधों की नींव है और यह प्राकृतिक आवश्यकताओं का जगत् प्रस्तुत करता है। स्वतंत्रता का जगत् समग्र रूप में 'ब्रह्मांड की प्रकृति' को लेकर विवेचन करता है—हेतु या युक्ति द्वारा। इसमें पूर्ण की स्थापनाएं हैं; जैसे ईश्वर, स्वतंत्रता आदि। यहां प्रत्यक्षीकृत अनुभवों के परे ऐक्य कायम होता है जिससे ये सैद्धांतिक प्रमापन के अयोग्य हैं। यह जगत् विवेकशील स्वतंत्रता का विशय प्रस्तुत करता है। इस प्रकार प्रकृति और स्वतंत्रता के दो पृथक् जगत् क्रमशः विज्ञान और नैतिक जीवन के तथ्यों के आधार पर स्थापित हो जाते हैं।

इस पार्थक्य को ऐक्य प्रदान करना जरूरी है और ऐक्य के लिए जरूरी है कि नैतिकता का प्रभाव मथार्थ-जगत् पर पड़े तथा स्वतंत्रता महज छुंछा आदर्श न रह जाए। अतएव प्रकृति की अति-ऐंद्रियिकता और स्वतंत्रता की व्यावहारिकता के बीच ऐक्य कायम करने के लिए एक सेतु होना चाहिए। यह सेतु है—सुख-दुःखमय अनुभूतियों के जगत् के निर्णय जो रुचि-निर्णय के सिद्धांत में परिणत होकर कांट के आभ्यन्तरीण (ए-प्रायरी) के दर्शन की शीर्षस्थ उपलब्धि हो जाता है। रुचि-निर्णय का सिद्धांत प्रकृति और स्वतंत्रता के जगत् की सह-अस्तित्व या समन्वय की भूमि है। यह इंद्रियबोधों के जगत् में हेतु का तथा हेतु के जगत् में इंद्रियबोधों का प्रतिनिधित्व

## उच्चतर मामसिक क्षमताएं



करता है और इस प्रतिनिधित्व की सारी जिम्मेदारी सौंदर्यबोधशास्त्र को सौंप देता है।

कांट के अनुसार 'निर्णय' दोनों जगतों के समन्वय का कार्य दो पद्धतियों से करता है—प्रथम, या तो यह हेतुप्रसूत अधिक सर्वसामान्य नियमों से आरंभ करके विशिष्टों पर केंद्रित होता जाता है अथवा द्वितीय, विशिष्ट मसलों से आरंभ करके आगे बढ़ते हुए उनके लिए सर्वसामान्य नियम की रचना करता है। इनमें से पहली पद्धति निश्चयक (डिटरमिनिंग) निर्णय तथा दूसरी वैचारिक (रिफ्लेक्टिव) निर्णय को कही जाती है। रचि का संबंध दूसरे प्रकार के निर्णय से है।

इस विवरण के बाद हम 'निर्णय' संबंधी कांट का महासूत्र प्रस्तुत कर सकते हैं जिसका विस्तार-विवेचन आगे होगा—

'रचि-निर्णय के सिद्धांत' की आभ्यंतरीण बुनियाद है 'प्रयोजन-विहीन-प्रयोजनारमकता' (परपजिबनेस विदाउट परपज) अथवा आंतरिक 'प्रयोजनारमकता' (सब्जेक्टिव परपजनेस) का सिद्धांत।'

स्पष्ट है कि इसके द्वारा कांट किसी-न-किसी प्रयोजन के सापेक्ष रूप में ही सौंदर्य का अस्तित्व मंजूर करते हैं। हमारी अनुकूलता भी दो वृत्तियों के साथ हुआ करती है। जब यह ज्ञानवृत्ति के साथ होती है तब उसके प्रत्यक्षीकरण से उत्पन्न 'सुख' की अनुभूति अभिलाषा या कामना के साथ हुई अनुकूलता की सुखानुभूति से भिन्न होती है। ज्ञानवृत्ति-संबलित सुखानुभूति ही सौंदर्यात्मक निर्णयों में विधेय होती है क्योंकि इसके अंतर्गत किसी वस्तु को महज उसके रूप (फार्म) की वजह से पेश किया जाता है और इसमें मूलतः ज्ञानवृत्तियों का मुक्त व्यापार हुआ करता है। इसका संबंध प्रत्ययो या अवधारणाओं और विश्वकों से नहीं हुआ करता; और न ही यह 'पूर्ण' को प्रस्तुत करती है। इस प्रकार वस्तु का 'रूप' ही सौंदर्यात्मक का स्रोत होता है। जब विधेय सुखानुभूति न होकर किसी लक्ष्यबोध का संबंध होता है तब सौंदर्यात्मक निर्णय का निषेध होकर उद्देश्य-विधेय-निर्णयों की प्रतिष्ठा होती है (इस स्थापना को लेकर कांट को 'रूपवादी' सौंदर्यबोधशास्त्री भी कहा जाता है)। अतः 'निर्णय' एक प्रकार से समझ और हेतु के बीच मध्यस्थ है और इन दोनों की क्रमशः ज्ञानवृत्ति एवं इच्छावृत्ति या संकल्पवृत्ति के बीच की कड़ी है। यह अंशों (समझ-क्षेत्र के) का 'पूर्ण' (हेतु-क्षेत्र के) में समन्वय है; इसकी सुखानुभूति या दुःखानुभूति ज्ञान या संकल्प को मिलाती है। अतएव जब यह अनुभूति व्यावहारिक हितों और कार्यों से मुक्त होती है—मात्र सुख या दुःख होती है—तब यह सिद्धांत (समझ) और कार्य (हेतु) के बीचोंबीच स्थिति होती है। इस स्थिति में वस्तु के प्रत्यक्षीकरण और भोक्ता की क्षमताओं के बीच संगति कायम होती है (जिसे कांट 'डिजाइन' कहते हैं) जिससे मानव-मस्तिष्क और प्रकृति एकतान हो जाते हैं अर्थात् कल्पना और समझ एकजुट हो जाते हैं। यही एकतान होना आंतरिक प्रयोजनात्मकता है। "इस प्रकार सौंदर्यात्मक सुख कामना और ज्ञान की विशिष्टताओं को उसी प्रकार संयुक्त करता है जिस प्रकार 'निर्णय' का स्वभाव—प्रयोजनात्मकता के भाव में—युक्ति या हेतु (ऐक्य) तथा समझ (विविधता या पार्थक्य) की विशिष्टताओं को मिला लेता है। इससे प्रतीत होता है कि क्यों 'सौंदर्यात्मक निर्णय' ही प्रकृति और स्वतंत्रता, समझ और हेतु, ज्ञानमूलक और इंद्रियबोधात्मक के मानदंड के लिए अधीक्षक माना जाता है।"

इस प्रकार रुचि के निर्णय में दो अनुकूलताएं होनी चाहिए : भोग्य (वस्तु) —अर्थात् जिसका प्रत्यक्षीकरण हो—और भोक्ता—अर्थात् जो वस्तु का प्रत्यक्षीकरण करे—के एकतान संबंध जिनमें क्रमशः इनसे संलग्न विशुद्ध रूप के तथा अनुभूतियों के सौंदर्यबोधों का मेल हो। निर्णय भी दो प्रकार हो सकता है—वैयक्तिक हितों से संलग्न जैसे शुभ और सुखद का; तथा वैयक्तिक हितों से विहीन जैसे सुंदर का। वैयक्तिक हितों से संलग्न शुभ या सुखद के निर्णय में तीन बातें होती हैं—निर्णय वस्तुओं का प्रत्यय (कासेप्ट), प्रयोजन (परपज) का प्रत्यय तथा इच्छावृत्ति (फैकस्टी

२५. बर्नाड बोवाके : 'ए हिस्ट्री आफ ऐस्थेटिक्स', पृ० २६१।

आकृ (डिजायर) । वैयक्तिक हितों से विहीन सुंदर के निर्णय में भी तीन समानांतर बातें होती हैं—निर्णयासन्न वस्तुओं का प्रत्यय, प्रयोजनहीन प्रयोजनात्मकता का प्रत्यय तथा इच्छावृत्ति का अभाव । सारांश यह है कि शुभ-निर्णय हित-संयुक्त होता है और सौंदर्य-निर्णय हित-विपुक्त । इस सूत्र के जरिये सुख की कई विशेषताएं भी, प्रकट होती हैं तथा अनेक अंतर्विरोध भी ।

कांट रुचि को आद्यंत आभ्यंतरिक मानते हैं जिससे यह किसी भी प्रकार से ज्ञान में योग नहीं दे सकती । किंतु वे इसे ज्ञानगोचर भी मानते हैं । हम किस प्रकार सार्वभौम स्वीकृति वाली अनुभूतियों को ऐसी आंतरिक मानें कि वे बहिर्तत्त्वों को शामिल न कर सकें । यह तो हमें सौंदर्य को आंतरिक मानने की एक ऐसी अति पर ले जाकर खड़ा कर देता है जहां उसका अस्तित्व केवल भोक्ता में तथा भोक्ता के लिए ही हो जाता है । इसके अलावा कांट ने सुंदर को सुखद और शुभ से भी पृथक् किया है क्योंकि इनमें क्रमशः निश्चित अंतर्प्रयोजन तथा साध्य के विचार होते हैं । किंतु बाद में सौंदर्यचेतना को इंद्रियबोधों और हेतु की मिलन-भूमि मानने के कारण उन्होंने अपनी धारणा को संशोधित भी किया । उन्होंने माना कि सुखद का निर्णय वैयक्तिक है, शुभ के निर्णय में चिंतनप्रधान भाव रहता है किंतु सुंदर का निर्णय सार्वभौम तथा अनिवार्य होने के नाते उक्त दोनों से भिन्न हो जाता है । चिंतनप्रधान भाव का अभाव रुचि के निर्णय को आंतरिक बनाए रखता है । कांट के अपने निजी तर्क-शास्त्र के आधार पर यह सही हो सकता है, किंतु इस 'निर्णय' में व्यक्ति या भोक्ता वैयक्तिक हितों से विहीन होने के कारण वैयक्तिकता से इतना निर्मुक्त हो जाता है कि वह एक निर्विकल्प मानव लगने लगता है । इस रुझान की वजह से तथा भोक्ता को वैयक्तिक रुचि-अभिरुचि के संस्कारों से मुक्त मानने के कारण वे सौंदर्य-निर्णय को सार्वभौम रूप से युक्तियुक्त मानते हैं ।

कांट के विवेचन से प्रतीत होता है कि उन्होंने सौंदर्य को सत्य से पृथक् (—“सुंदर वह है जो प्रत्ययों के बिना सुख दे”) तथा उपयोगी और शुभ और सुखद (—“सुंदर वह है जो हितों के बिना सुख दे”) से पृथक् करने के लिए 'सुख' तथा 'सुखद' के बीच भी अंतर किया है । वे स्वयं मानते हैं कि वैचारिक (रिप्लेक्टिव) 'निर्णय' का आभ्यंतरीण सिद्धांत हमेशा अंतर्मुखी होता है; देश, काल और कारण के अन्य सभी आभ्यंतरीण (ए-प्रायरी) सिद्धांत प्रकृति की सत्ता में समाविष्ट हो जाते हैं । एक कमल के फूल या नीले मोर को देखने पर हममें आंतरिक प्रयोजनात्मकता या 'डिजाइन' का सौंदर्यात्मक सिद्धांत सक्रिय हो जाता है, किंतु बहिर्जगत् में पुष्पों या पक्षियों पर यह सिद्धांत सक्रिय नहीं होता । अतः ऐसे अवसरों पर प्राप्त संगति वस्तुतः हममें होती है, यद्यपि हम इसका स्थानांतरण वस्तुओं (भोग्य) में कर देते हैं । इस सक्रियता में सौंदर्यबोधोत्पत्तिक सुख है । 'हित-संयुक्त' (इंटेरेस्टेड) कामनाओं में तो अपनत्व और उपयोग होता है किंतु 'हित-विपुक्त' (डिस-इंटेरेस्टेड) गुण (जिसे कांट 'मुक्त अनुग्रह' की संज्ञा देते हैं) प्रस्तुत वस्तु के वास्तविक अस्तित्व से उदासीन होता है अर्थात् यह 'मुक्त सुख' (फ्री प्लेजर) होता है । इस मुक्त गुण में वस्तु के

अस्तित्व के बजाय वस्तु की भावना में संबंधन होता है। अतः अभिलाषा लुप्त रहती है; और यही लोप इसे हित-वियुक्त सुख से अभिप्रेकित करता है। अतः हम पुनः दुहराते हैं कि सुखद-संबंधी निर्णय 'हित-संयुक्त' होता है और सौंदर्य-संबंधी निर्णय 'हित-वियुक्त'। इस प्रकार काट रूपवादी होने के अलावा एक प्रबल उद्गतिवादी होने का भी सबूत देते हैं।

सौंदर्यबोधोद्योग 'निर्णय' या सौंदर्यात्मक अनुभव या रुचि का निर्णय चिंतन-प्रधान (कांटेम्प्लेटिव) है। एक कमल या मोर की रूपाकृति के प्रति आनंद का उद्गम उनके प्रति कामना नहीं है बल्कि उनकी उपस्थिति में हमारी ज्ञानात्मक (इंद्रिय-बोधोद्योग+कल्पनात्मक) वृत्तियों का मुक्त-विलास है। कामना या वृष्णा से मुक्त होने पर भोक्ता सौंदर्य-निर्णय करने में अयोग्य हो जाता है। कांतिचन्द्र पांडेय ने कांट के अनुसार सौंदर्यानुभव की विशेषताएं गिनाते हुए लिखा है कि "वे मानते हैं कि (अ) सौंदर्यानुभव हित-वियुक्त होने के साथ-साथ अपने अंतर्मुखी पक्ष में वैयक्तिकता से मुक्त एवं बहिर्मुखी पक्ष में पदार्थ के संबंध से मुक्त है; (ब) यह आंतरिकतया प्रयोजनात्मक है, अर्थात् हम कलात्मक प्रक्रिया का जो कारण मानते हैं वह ऐसी अनुभूति के संदर्भ से जुड़ा है जो आंतरिक तो है किंतु बहिर्तत्त्व से उसे कुछ लेना-देना नहीं है; (स) इसमें आभ्यंतरीण तथा अनुभवप्रधान धारणाओं के अंकुश से कल्पना और समझ की स्वतंत्रता है; और (द) यह सार्वभौम रूप से प्रामाणिक है।...यह विशुद्ध आंतरिक है; और सुखद एवं शुभ के अनुभवों से नितांत भिन्न भी।" सौंदर्य-निर्णय संबंधी इन पांच मूल्यों के पीछे भी उनकी एक दार्शनिक योजना है। वे उच्च-तर मानसिक क्षमताओं (समझ, हेतु और निर्णय) में से समझ की चार श्रेणियां मानते हैं—(१) गुण, (२) मात्रा, (३) विधि-विषयता (मोडैलिटी) और (४) संबंध। इन्हीं चार श्रेणियों के आधार पर ही सौंदर्यबोधोद्योग अनुभव के मध्यवर्ती मूल्यों का विकास होता है; जैसे—

गुण के अनुसार यह (=सौंदर्यबोधोद्योग) हित-वियुक्त है;

मात्रा के अनुसार यह वैश्विक या सार्वभौम है;

संबंध के अनुसार इसमें 'प्रयोजनविहीन प्रयोजनात्मकता' का अभिधान होता है; और

विधि-विषयता के अनुसार अनिवार्य है।

गुण-श्रेणी के द्वारा सभी प्रकार के व्यक्तिगत दृष्टिकोणों का उन्मूलन होता है। जिस वस्तु हम सौंदर्यबोधोद्योग करते हैं, उस समय हम अपने स्थूल शरीर की कामनाओं और वृष्णाओं के बाह्य प्रभावों के वशीभूत नहीं होते। उस समय वैयक्तिक संबंधों और व्यक्तिगत लाभों का लोप हो जाता है और रुचि का निर्णय केवल सौंदर्यात्मक रहता है अर्थात् सुख विधेय के रूप में भी रहता है और हितों से बहिर्भूत भी। इस प्रकार यह सुख केवल वस्तु के ऐंद्रियिक भाव से भिन्न होता है अर्थात् यह

१. डॉ० कांतिचन्द्र पांडेय : 'कम्पेरेटिव ऐस्थेटिक्स', भाग २ (बीकाना, वाराणसी), पृ० २६२।

शुभ और सुखद से पृथक् होता है। इस स्थिति में हमारा वस्तु-अनुभव हित-वियुक्त तो होता ही है; प्रत्युत अत्यंत रोचक भी होता है क्योंकि रुचि हित पर आश्रित न होकर हित उत्पन्न करने वाली होती है अर्थात् वह स्थूल शरीरी सीमाओं का त्याग कर देती है।

मात्रा-श्रेणी के अनुसार रुचि का निर्णय सार्वभौम होता है। इसके द्वारा रुचि-निर्णय को सार्वजनिक संदर्भ से संयुक्त किया जाता है। गुण-श्रेणी में तो हम वस्तु के प्रति रुचि प्रदर्शित करते हैं किंतु हितों से संचालित नहीं होते। जब सुख वैयक्तिक संबंधों और व्यक्तिगत लाभों से युक्त हो जाता है तब वह समान रूप से सभी को सुख प्रदान करने में भी सक्षम हो जाता है। इसका तात्पर्य यह है कि जो विशिष्ट रूप से किसी पर भी लागू नहीं होता, वह सामान्य रूप से सभी पर लागू होता है। अर्थात् हित-वियुक्त स्थिति में जो वस्तु हमें सुख प्रदान करती है वह मुझे निर्वैयक्तिक अवस्था में एक मानव के रूप में सुख प्रदान करती है अर्थात् तब मैं एक विलक्षण अहंयुक्त व्यक्ति नहीं होता, अपितु एक मानव मात्र होता हूँ। इस प्रकार इस श्रेणी में सौंदर्य-निर्णय अपनी सार्वभौमिकता की वजह से सुखद से भिन्न तथा चिंतन-प्रधान भाव के अभाव की वजह से शुभ से भिन्न हो जाता है।

संबंध-श्रेणी के अनुसार प्रयोजन-विहीन प्रयोजनात्मकता की स्थिति आती है। कांट ने कहा है कि सौंदर्य किसी वस्तु में प्रयोजनात्मकता का रूप है (दि ब्यूटीफुल इज द फार्म आफ़ परपोज़िवनेस इन एन ऑब्जेक्ट)। इसका आशय यह है कि हमारी तर्कहेतु (रीजन) और इंद्रियबोध (सेंस पर्सेप्शन) की क्षमताओं में संगतिपूर्ण संबंध हों। यह संगति तभी होगी जब हमारे ज्ञानात्मक तथ्य की सभी अवस्थाएं हमारे ज्ञान के विकास के अनुकूल होंगी। इसके लिए आवश्यक है कि भोक्ता की विशिष्ट मानसिक अवस्था भी हो और यह अवस्था है—प्रयोजनहीन प्रयोजनात्मकता। इस अवस्था में हम शुद्ध सुख प्राप्त करते हैं, निर्वैयक्तिक होते हैं, और वस्तु के ज्ञान में हिस्सा न बंटाकर वस्तु संबंधी ज्ञान के लिए अपेक्षित अनुभूति के सुख में लीन होते हैं। मनुष्य में इंद्रियबोध और हेतु का सहयोग करने वाली यह वृत्ति 'सामान्य ज्ञान' (sensus communis) कहलाती है जिसका तात्पर्य है सर्वसामान्य लोकोत्तर एवं सर्वसंबन्ध ज्ञानगोचरता। इस ज्ञान में कोई निहित लक्ष्य या कामना नहीं होती अर्थात् सौंदर्यबोध साधन न होकर साध्य होता है।

अंततः विधि-विषयक श्रेणी (मोडेलिटी) में विकसित होकर 'रुचि का निर्णय' अनिवार्य हो जाता है। जब हम हित-वियुक्त मानव-मात्र हो जाते हैं; जब सौंदर्यानुभव सार्वजनीन हो जाता है तथा जब हममें प्रयोजनहीन प्रयोजनात्मकता की मनःस्थिति आ जाती है तब यह खरूरी हो जाता है कि हम जिस वस्तु को सौंदर्यपूर्ण मानें उसे सभी मनुष्य भी वैसा ही मानें अर्थात् वे सहमत हों, अर्थात् सभी की सुंदर वस्तु के प्रति अनिवार्यतः एक-सी प्रतिक्रिया हो। इस स्थापना की पुष्टि के लिए कांट ने ठोस कारण नहीं बताए हैं।

[सौंदर्य-निर्णय के ये चारों मूल्य भारतीय आचार्य भट्टनायक तथा अभिनव-

गुप्त के 'साधारणीकरण' से काफी साम्य रखते हैं यदि चौथी स्थिति का भी मंगोघन कर दिया जाए]

सौंदर्य-मूर्तियों की चार श्रेणियों के बाद 'स्वर्यप्रकाशय ज्ञान', कल्पना, सत्य से संबंधित कांट के विचारों का स्पष्टीकरण ठीक होगा ताकि हम उनके सौंदर्यमिद्वत की आगे समझ सकें।

हम यह भली भांति जानते हैं कि सौंदर्यात्मक सत्य और तार्किक सत्य भिन्न-भिन्न होते हैं। 'उप: सूर्य के रथ की बत्गा यामे हुए आगे-आगे आई'—यह कथन सौंदर्यात्मक सत्य की दृष्टि से तो सही है किंतु तर्क एवं बहिर्मुखता की दृष्टि से गलत। बहरहाल ये किसी सीमा तक संयुक्त किए जा सकते हैं; यद्यपि सभी तार्किक सत्य सौंदर्यात्मक सत्यो में परिणत नहीं हो सकते। इस परिवर्तन के लिए पहले तो बहिर्मुखी तत्त्वों को शनैः-शनैः अंतर्मुखी होना पड़ेगा; और तार्किक सत्यों को सौंदर्यात्मक सत्यों की ओर मुखातिव होकर उन्हीं में परिणत होना पड़ेगा। अतः कुछ और उचित तार्किक सत्य ही सौंदर्यात्मक सत्य में परिणत हो सकते हैं, यद्यत् कि सत्य पहले 'पूर्णता' प्राप्त करे अर्थात् तार्किक सत्य के कुछ तत्त्वों का परिव्यापन किया जाए जिससे वह सहृदय के निकट हो जाए। इस प्रकार कांट ने सौंदर्य तथा कला को एक बौद्धिक प्रत्यय के इंद्रियबोधात्मक तथा काल्पनिक अवगुंठन की तरह माना है। यह बौद्धिक ज्ञान (लाइडिनज तथा वॉल्फ़ की धारणा के अनुसार) घ्रात नहीं है; यह इंद्रियबोधात्मक या ऐंद्रियिक (सेंसिबल या संसुअस) है; यह वस्तु से अविलंब संबंधित है; यह सभी विचारों को सामग्री देता है और यह 'प्रातिभ ज्ञान' है। अतः कांट के अनुसार ऐंद्रियिक ज्ञान ही प्रातिभ ज्ञान है। प्रत्ययों ('समझ' की क्षमता) से विहीन प्रातिभ ज्ञान (कल्पना+ऐंद्रिकता) अंधा है और प्रातिभ ज्ञान से विहीन प्रत्यय खोपले हैं। इस प्रकार कांट ने अपने 'इंटुइशन' को क्रोचे के 'इंटुइशन' से पृथक् कर दिया। क्रोचे इसे ज्ञान-संबद्ध (प्रातिभ) न मानकर स्वर्य-प्रकाशय मानते हैं और बहुधा प्रत्ययों से असंयुक्त। कांट ने तो उपर्युक्त मूल द्वारा हेतु तथा ऐंद्रियिक प्रत्यक्षीकरण की ही 'संगति' कायम की है। प्रातिभ या ऐंद्रियिक ज्ञान-संपन्न कोई अस्पष्ट वस्तु को कांट 'प्रतीय' (फेनोमेना) कहते हैं जिसके दो पक्ष हैं—संवेदना-युक्त पक्ष 'पदार्थ' और बहुमुखी पदार्थ को एक व्यवस्था में प्रस्तित देखने-समझने वाला पक्ष 'रूप'। इस प्रकार प्रातिभ ज्ञान प्रतीयमान को पुनर्प्रस्तुत करता है। कांट की यह स्थापना भारतीय मायावाद के समानांतर प्रतीत होती है। फलतः वे इस विश्व तक को केवल प्रतीयमान (एपिपेरस) मानकर तात्कालिक ज्ञेय से परे भी कुछ (Neumena : सत्-रूप) मानते हैं। किंतु उनके प्रातिभ ज्ञान का विषय तो प्रतीय ही है।

हम देखते हैं कि तर्कहेतु तथा ऐंद्रियिक प्रत्यक्षीकरण के द्वैताद्वैत को लेकर ही कांट ने अपने ढंग से सत्य तथा प्रातिभ ज्ञान की चर्चा की है। इससे ही उनके सौंदर्य-चिंतन में स्थूल बनाम सूक्ष्म का द्वंद्व भी झलक उठता है और इसकी वजह से ही वे कल्पना को उच्चतर मानसिक क्षमताओं—समझ, हेतु और निर्णय—के ब्रिख के बीच न रखकर 'संवेदना के तथ्य' के अंतर्गत रखते हैं (दे० क्रोचे; 'ऐस्थेटिक्स',

पृ० २७७) । उनके मुताबिक कल्पना तीन प्रकार की होती है—(१) उत्पादक, (२) पुनरुत्पादक और (३) मुक्त या सौंदर्यात्मक । उत्पादक कल्पना अनुभव से असंपृक्त होते हुए भी 'समझ' पर आश्रित होती है और विश्वको-विशेषों अथवा विचार-अर्थों की समस्या सुलझाती है । पुनरुत्पादन कल्पना स्वतंत्र न होकर अनुभव-मूलक कानूनों से नियंत्रित होती है । केवल मुक्त या कलात्मक कल्पना ही 'निर्णय' में योगदान करती है । यह 'समझ' के नियमों के अधीन न होने से मुक्त है; साहचर्य के नियमों के अधीन न होने से पुनरुत्पादक नहीं है और सहज-स्फूर्त होने की वजह से उत्पादक है । इस प्रकार कांट कल्पना को मौलिक, निर्विकल्प, पूर्ण तथा उत्पादक मानते हैं । लेकिन उनकी यह स्थापना—साहचर्य और अनुभवों से कल्पना के पार्यंक्य को—उनके दर्शन के अनुसार ही ग्राह्य है; मनोविज्ञान और सौंदर्यबोधशास्त्र इस प्रकार की अपूर्ण कल्पना के अस्तित्व का अंगीकार कतई नहीं करते ।

कल्पना को अधिक चार बनाने के लिए उन्होंने निर्णय की दो वृत्तियों की योजना की—पहली रुचि और दूसरी प्रतिभा । ललित कलाओं की सृजनात्मक (उत्पादक) क्षमता को बढ़ाने के लिए रुचि के साथ प्रतिभा का संयोग होना चाहिए । प्रतिभा का सार सौंदर्यात्मक भावों के अंकन की शक्ति है; और सौंदर्यात्मक भाव अथवा विचार ही काल्पनिक प्रस्तुत्य हैं जिनकी महत्ता को कोई भी प्रत्यय रिक्त नहीं कर सकता । प्रतिभा में तात्कालिक सहज-स्फूर्त सक्रियता होती है; इसके लिए कोई नियम नहीं दिए जा सकते; इसके विकास के लिए आत्मा (जीइस्ट) का होना अनिवार्य है (—संभवतः लांजाइनस-परंपरा का भी परोक्ष प्रभाव) और यह स्वयं 'प्रकृति' ही है जो तर्कहेतु के वेश में सक्रिय है । इन चार तत्त्वों से मिलकर प्रतिभा मुक्त (सृजनात्मक) कल्पना के द्वारा सौंदर्यात्मक भावों अथवा विचारों का अंकन करती है जो केवल स्थूल प्रतीकों से पूरी तौर पर नहीं समझे जा सकते, और जिनके लिए न ही कोई कानून बनाए जा सकते हैं (यहां कांट बर्क-सम्मत भाषागत उदात्त की भी आलोचना करने की तैयारी कर लेते हैं) ।

किंतु कलात्मक प्रतिभा की जो शक्ति है उसमें आत्मा की वजह से अलौकिकता भी आती है अर्थात् आत्मतत्त्व (मानस की प्रचुरता) कृति के उद्देश्य के रूप में एक 'निश्चित प्रत्यय' की पूर्व-धारणा रखता है; यद्यपि यह निश्चित प्रत्यय पर्याप्त रूप से पेश नहीं किया जा सकता क्योंकि यह अपरिभाष्य भी है । अतः सृजनात्मक कल्पना इस (निश्चित प्रत्यय) का चेतन अगत् में विस्तार करने के लिए एक विषय का निर्माण करती है । इस प्रकार सृजनात्मक क्रिया में कल्पना का नियंत्रण ये प्रत्यय करते हैं जिन्हें 'समझ' की वृत्ति प्रदान करती है । इन्हीं का परिणाम 'बिंब' होता है । "इस बिंब के कुछ तत्त्व तो प्रत्यय या धारणा को अपर्याप्त रूप से पुनरुत्प्रेक्षित करते हैं और शेष दूसरे तत्त्व सृजनात्मक कल्पना के योगदान होते हैं । वे प्रत्यय-सन्निहित परिणामों को तथा उसके अन्य प्रत्ययों के साथ के संबंधों को अभिव्यक्त करते हैं । वे किसी वस्तु के गुण (एट्रीब्यूट्स) कहे जाते हैं जिनके (वस्तु के)



गुप्त के 'साधारणीकरण' से काफी साम्य रखते हैं यदि चौथी स्थिति का भी संशोधन कर दिया जाए]

सौंदर्य-भूत्यों की चार श्रेणियों के बाद 'स्वयंप्रकाश्य ज्ञान', कल्पना, सत्य से संबंधित काट के विचारों का स्पष्टीकरण ठीक होगा ताकि हम उनके सौंदर्यनिर्घात को आगे समझ सकें।

हम यह भली भांति जानते हैं कि सौंदर्यात्मक सत्य और तार्किक सत्य भिन्न-भिन्न होते हैं। 'उप: सूर्य के रथ की चल्ता घामे हुए आगे-आगे आई'—यह कथन सौंदर्यात्मक सत्य की दृष्टि से तो सही है किंतु तर्क एवं बहिर्मुखता की दृष्टि से गलत। बहरहाल ये किसी सीमा तक संयुक्त किए जा सकते हैं; यद्यपि सभी तार्किक सत्य सौंदर्यात्मक सत्यो में परिणत नहीं हो सकते। इस परिवर्तन के लिए पहले तो बहिर्मुखी तत्त्वों को शून्य-शून्य: अतर्मुखी होना पड़ेगा; और तार्किक सत्यों को सौंदर्यात्मक सत्यों की ओर मुप्रातिव होकर उन्हीं में परिणत होना पड़ेगा। अतः कुछ और उचित तार्किक सत्य ही सौंदर्यात्मक सत्य में परिणत हो सकते हैं, बशर्ते कि सत्य पहले 'पूर्णता' प्राप्त करे अर्थात् तार्किक सत्य के कुछ तत्त्वों का परित्याग किया जाए जिससे वह सहृदय के निकट हो जाए। इस प्रकार कांट ने सौंदर्य तथा कला को एक बौद्धिक प्रत्यय के इंद्रियबोधात्मक तथा काल्पनिक अवगुंठन की तरह माना है। यह बौद्धिक ज्ञान (लाइबनिज तथा बॉल्क की धारणा के अनुसार) प्राप्त नहीं है; यह इंद्रियबोधात्मक या ऐंद्रियिक (संज्ञित्व या संसुअस) है; यह वस्तु से अविलंब संबंधित है; यह सभी विचारों को सामग्री देता है और यह 'प्रातिभ ज्ञान' है। अतः कांट के अनुसार ऐंद्रियिक ज्ञान ही प्रातिभ ज्ञान है। प्रत्ययों ('समझ' की क्षमता) से विहीन प्रातिभ ज्ञान (कल्पना + ऐंद्रिकता) अंधा है और प्रातिभ ज्ञान से विहीन प्रत्यय खोखले हैं। इस प्रकार कांट ने अपने 'इंटुइशन' को क्रोचे के 'इंटुइशन' से पृथक् कर दिया। क्रोचे इसे ज्ञान-संबद्ध (प्रातिभ) न मानकर स्वयंप्रकाश्य मानते हैं और बहुधा प्रत्ययों से असंयुक्त। कांट ने तो उपर्युक्त मूल द्वारा हेतु तथा ऐंद्रियिक प्रत्यक्षीकरण की ही 'संगति' कायम की है। प्रातिभ या ऐंद्रियिक ज्ञान-संपन्न कोई अस्पष्ट वस्तु को कांट 'प्रतीय' (फेनोमेना) कहते हैं जिसके दो पक्ष हैं—संवेदना-युक्त पक्ष 'पदार्थ' और बहुमुखी पदार्थ को एक व्यवस्था में प्रस्थित देखने-समझने वाला पक्ष 'रूप'। इस प्रकार प्रातिभ ज्ञान प्रतीयमान को पुनर्प्रस्तुत करता है। कांट की यह स्थापना भारतीय भाषावाद के समानांतर प्रतीत होती है। फलतः वे इस विश्व तक को केवल प्रतीयमान (एपिफेरेंस) मानकर तात्कालिक ज्ञेय से परे भी कुछ (Neumena : सत्-रूप) मानते हैं। किंतु उनके प्रातिभ ज्ञान का विषय तो प्रतीय ही है।

हम देखते हैं कि तर्कहेतु तथा ऐंद्रियिक प्रत्यक्षीकरण के द्वैताद्वैत को लेकर ही कांट ने अपने ढंग से सत्य तथा प्रातिभ ज्ञान की चर्चा की है। इससे ही उनके सौंदर्य-चिंतन में स्थूल बनाम सूक्ष्म का द्वंद्व भी झलक उठता है और इसकी वजह से ही वे कल्पना को उच्चतर मानसिक क्षमताओं—समझ, हेतु और निर्णय—के ब्रिच के बीच न रखकर 'संवेदना के तथ्य' के अंतर्गत रखते हैं (दे० क्रोचे; 'ऐस्सेटिक्स',

करने के लिए उसे नारी के करतवों के निमित्त उत्तम तरीके से व्यवस्थित नारी की तरह प्रस्तुत होना चाहिए। दूसरे शब्दों में, मानवता का आदर्श मानव-शरीर में प्रतिष्ठित है।" इस प्रकार कांट-सम्मत संपृक्त सौंदर्य अपने शीर्षबिंदु पर पहुंचकर नैतिक महत्ता का भी समावेश करता हुआ प्रतीत होता है। अतः कला का सौंदर्य संपृक्त सौंदर्य है। सौंदर्य कोई सुंदर वस्तु नहीं, बल्कि एक वस्तु का सुंदर पुनर्प्रस्तुतीकरण है। सारांश यह है कि कांट—संभवतः अनजाने ही—संपृक्त सौंदर्य का निरूपण करते-करते आदर्श सौंदर्य के चरमोत्कर्ष को छूते हैं, और आदर्श सौंदर्य पर पहुंचकर नैतिक निर्णयों की ओर इशारा करने लगते हैं। संपृक्त सौंदर्य किसी एक प्रत्यय से संबद्ध होने की वजह से प्रतिभा की सक्रियता के वृत्त में आ जाता है और एक सौंदर्यबोधघात्मक भाव या विचार को प्रस्तुत करने लगता है। इसीलिए, जैसा कि हमने ऊपर कहा है कि कला का सौंदर्य संपृक्त सौंदर्य होता है।

उदात्त के निरूपण में भी कांट ने निर्णय की क्षमता का ही विस्तार किया है जिसमें शनैः-शनैः नैतिक अभिव्यक्तियों का पदार्पण हो जाता है।

ऐतिहासिक संदर्भ में कांट बर्क की उदात्त संबंधी धारणाओं से अनुप्रेरित थे। बर्क ने सुख की सुखदता में, सौंदर्य और पीड़ा की सुखदता में उदात्त का अभिधान किया है। कांट ने भय के उदात्तीकरण में उदात्त की प्रतिष्ठा की जिसके रेखाचिह्न हीगेल के प्रतीकात्मक तथा रोमांटिक कला-विवेचन में मिलते हैं। कदाचित् वे विकेलमान से भी परोक्ष रूप में प्रभावित रहे हैं। समुद्र-दर्शन पर विकेलमान ने कहा था कि पहले तो मस्तिष्क में अधोगामी दबाव आता है किंतु बाद में यह अधिक शक्ति-संपन्न होकर पुनर्प्रस्तुत होता है। कांट ने अपने उदात्त-विकास के दो चरणों को माना इसी अनुशीलन पर आधारित किया है। बर्क की तरह वे भी उदात्त और सुंदर का समन्वय नहीं करते और दोनों को पृथक् विधाएं मानते हैं, जबकि यह सौंदर्य का ही विस्तार है।

उदात्त-अनुभव के दो चरण हैं—पहले चरण में प्रकृति के आकार या शक्ति की उपस्थिति में मानवीय बोधात्मकता का स्थान या स्तंभन (सस्पेंसन), और दूसरे चरण में उसका प्राकृतिक महत्ता के प्रभाव से पलटकर मनुष्य के नैतिक बड़प्पन पर आलवन। इस प्रकार पहले प्रकृति मानव को जीत लेती है और बाद में मानव की महत्ता और मर्यादा जीत जाती है; पहले अवरोध होता है और बाद में अतिशय बहाव। इस प्रकार कांट जिस नैतिकता को सौंदर्य से नामंजूर कर देते हैं, उसे ही उदात्त में ग्रहण करके प्राथमिक स्थान दे देते हैं। इस प्रकार सुंदर प्रकृति में 'रूप' से बंधा होने के कारण निश्चित-सा है किंतु उदात्त सीमाहीन होने के कारण अनिश्चित है; सुंदर की तुष्टि गुणमूलक है, उदात्त की मात्रामूलक; सुंदर में आनंद निर्विरोध मिलता है, उदात्त में पहले जीवंत ऊर्जा का क्षणिक अवरोध और बाद में प्रबलतर प्रवाह होता है; सुंदर में वस्तु की ओर अनुभूति उन्मुख होती है, उदात्त में भोक्ता

१. गिंसबर्ट और कृष्ण : 'ए हिस्ट्री ऑफ ऐस्थेटिक्स' (सन् १९१४ का संस्करण), पृ० ३३८।

प्रत्यय पर्याप्त रूप से प्रस्तुत नहीं किए जा सकते।" इस संपूर्ण गुण-प्रत्यय-युक्त विषय को स्पष्ट करने के लिए कांट ने स्वयं एक उदाहरण दिया है : यदि हम यूनानी देवता जुपीटर का विषय-विधान करना चाहते हैं तो पहले हमें वे प्रत्यय चाहिए जो जुपीटर की धारणा या प्रत्यय की अपरिभाष्यता को कुछ तत्त्व दें; तदुपरान्त (सृजनात्मक कल्पना के सयोग से) वे गुण चाहिए जो उसे अन्य प्रत्ययों से जोड़ें : जैसे उनका गरुड़, पंजों में धरा हुआ विद्युत् चञ्च आदि। इस तरह से प्रत्यय-गुण (कांसेप्ट-एट्री-ब्यूट्म) के संयोग से विषय के तत्त्व पूरे हो जाते हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि कांट कल्पना की सीमाओं को प्रतिभा के संयोग से विस्तृत कर देते हैं और उसकी सृजनात्मक सक्रियता में उसे साफ-सुथरे प्रत्ययों से भी संबद्ध कर देते हैं। वे प्रत्यय प्रतीकों के बहुत नजदीक हैं। यही नहीं, ये अतीन्द्रिय वास्तविकता के क्रम या एक नैतिक क्रम की ओर भी इशारा करने लगते हैं।

इसी को विकसित करते हुए कांट दो तरह का सौंदर्य मानते हैं—विशुद्ध (प्योर) सौंदर्य तथा संपृक्त (एडेरेट) सौंदर्य। विशुद्ध सौंदर्य भुक्त है, और संपृक्त आधारित या आश्रित। विशुद्ध या भुक्त सौंदर्य में हमें प्रयोजन या उपयोग का ज्ञान नहीं होता। इसमें हम मूआफिक डिजाइन के प्रति तुरंत ही अपनी प्रतिक्रिया प्रदर्शित करते हैं। प्रकृति के मुक्त सौंदर्य जैसे फूल, पक्षी, शंघ, रवा-कण और मूक स्वांग, संगीत फंटेसिया आदि इसके उदाहरण हैं। किसी फूल की आशंसा के लिए जरूरी नहीं है कि हम एक वनस्पतिशास्त्री हों, या किसी पक्षी की बोली की आशंसा के लिए जरूरी नहीं है कि हम ध्वनि-भौतिकशास्त्री हों। यदि हम फूल या पक्षी को एक वनस्पतिशास्त्री या ध्वनि-भौतिकशास्त्री की तरह से पर्यटते हैं तो हमारे सम्मुख एक प्रयोजन या उपयोग होता है और शुद्ध सौंदर्य की सत्ता के साथ-साथ ही प्रयोजन-विहीनता की स्थिति भी लुप्त हो जाती है। यह सौंदर्य अपूर्ण है क्योंकि इसमें रूप का ही विशुद्ध बोध होता है व्यावहारिक बुद्धि का नहीं। अतः कला विशुद्ध सौंदर्य नहीं है, यद्यपि कभी-कभी प्रकृति के मुक्त सौंदर्यों की तुलना में प्रत्ययविहीन कला-निर्माण हो जाता है जिसके उदाहरण ऊपर दिए जा चुके हैं।

संपृक्त या आधारित या आश्रित सौंदर्य में दोनों प्रकार की एकतान तुष्टियां हो जाती हैं—पहली 'रूप' के विशुद्ध बोध की और दूसरी व्यावहारिक बुद्धि की। अतः इसमें विशुद्धता की हानि और प्रचुरता का लाभ तो होता ही है; किसी मान्य श्रम के साधन के रूप में 'विषयवस्तु' तथा आकृति की संगति के लिए 'रूप' का भी संयोग हो जाता है। इसके उदाहरण घर, महल, मंदिर, बाउलियां आदि हैं। "कांट के लिए संपृक्त सौंदर्य की सर्वोच्च दशा आदर्श सौंदर्य है। उनका विश्वास है कि पुरुष और स्त्रियां केवल संपृक्त सौंदर्य ही रखते हैं क्योंकि उनके रूप की आशंसा में हम उनके टाइप और उपयोग के भाव में से कभी भी सार नहीं निकाल सकते। एक सुंदर नारी मात्र रेखापूर्ण तात्त्व कभी नहीं हो सकती। हमने अपनी सुंदरता की अपील

१. डॉ० कातिचंद्र पांडेय : वही, भाग दो, पृ० ३२७।

करने के लिए उसे नारी के करतबों के निमित्त उत्तम तरीके से व्यवस्थित नारी की तरह प्रस्तुत होना चाहिए। दूसरे शब्दों में, मानवता का आदर्श मानव-शरीर में प्रतिष्ठित है।<sup>१</sup> इस प्रकार कांट-सम्मत संपृक्त सौंदर्य अपने शीर्षबिंदु पर पहुंचकर नैतिक महत्ता का भी समावेश करता हुआ प्रतीत होता है। अतः कला का सौंदर्य संपृक्त सौंदर्य है। सौंदर्य कोई सुंदर वस्तु नहीं, बल्कि एक वस्तु का सुंदर पुनर्प्रस्तुतीकरण है। सारांश यह है कि कांट—संभवतः अनजाने ही—संपृक्त सौंदर्य का निरूपण करते-करते आदर्श सौंदर्य के चरमोत्कर्ष को छूते हैं, और आदर्श सौंदर्य पर पहुंचकर नैतिक निर्णयों की ओर इशारा करने लगते हैं। संपृक्त सौंदर्य किसी एक प्रत्यय से संबद्ध होने की वजह से प्रतिभा की सक्रियता के वृत्त में आ जाता है और एक सौंदर्यबोधात्मक भाव या विचार को प्रस्तुत करने लगता है। इसीलिए, जैसा कि हमने ऊपर कहा है कि कला का सौंदर्य संपृक्त सौंदर्य होता है।

उदात्त के निरूपण में भी कांट ने निर्णय की क्षमता का ही विस्तार किया है जिसमें शनैः-शनैः नैतिक अभिरुचियों का पदार्पण हो जाता है।

ऐतिहासिक संदर्भ में कांट बर्क की उदात्त संबंधी धारणाओं से अनुप्रेरित थे। बर्क ने सुख की सुखदता में, सौंदर्य और पीडा की सुखदता में उदात्त का अभिधान किया है। कांट ने भय के उदात्तीकरण में उदात्त की प्रतिष्ठा की जिसके रेखाचिह्न हीगेल के प्रतीकात्मक तथा रोमांटिक कला-विवेचन में मिलते हैं। कदाचित् वे विकेलमान से भी परोक्ष रूप में प्रभावित रहे हैं। समुद्र-दर्शन पर विकेलमान ने कहा था कि पहले तो मस्तिष्क में अधोगामी दबाव आता है किंतु बाद में यह अधिक शक्ति-संपन्न होकर पुनर्प्रस्तुत होता है। कांट ने अपने उदात्त-विकास के दो चरणों को मानो इसी अनुशीलन पर आधारित किया है। बर्क की तरह वे भी उदात्त और सुंदर का समन्वय नहीं करते और दोनों को पृथक् विधाएं मानते हैं, जबकि यह सौंदर्य का ही विस्तार है।

उदात्त-अनुभव के दो चरण हैं—पहले चरण में प्रकृति के आकार या शक्ति की उपस्थिति में मानवीय बोधात्मकता का स्थगन या स्तमन (सस्पेंसन), और दूसरे चरण में उसका प्राकृतिक महत्ता के प्रभाव से पलटकर मनुष्य के नैतिक बड़प्पन पर आलवन। इस प्रकार पहले प्रकृति मानव को जीत लेती है और बाद में मानव की महत्ता और मर्यादा जीत जाती है; पहले अवरोध होता है और बाद में अतिशय बहाव। इस प्रकार कांट जिस नैतिकता को सौंदर्य से नामंजूर कर देते हैं, उसे ही उदात्त में ग्रहण करके प्राथमिक स्थान दे देते हैं। इस प्रकार सुंदर प्रकृति में 'रूप' से बंधा होने के कारण निश्चित-सा है किंतु उदात्त सीमाहीन होने के कारण अनिश्चित है; सुंदर की तुष्टि गुणमूलक है, उदात्त की मात्रामूलक; सुंदर में आनंद निर्विरोध मिलता है, उदात्त में पहले जीवंत ऊर्जा का क्षणिक अवरोध और बाद में प्रबलतर प्रवाह होता है; सुंदर में वस्तु की ओर अनुभूति उन्मुख होती है, उदात्त में भोक्ता

१. गिलबर्ट और कुल्ल : 'ए हिस्ट्री आफ ऐस्थेटिक्स' (सन् १९५४ का संस्करण), पृ० ३३८।

की ओर; सुंदर विराम का विमर्श देता है, उदात्त गति का; सुंदर कल्पना को 'समझ' के हवाले करता है और उदात्त 'हेतु' के। अतः उदात्त मानस से संबंधित हो जाता है और सुंदर की तुलना में संगतिपूर्ण रूपों के बजाय अन-रूप (फार्म-लेस) वस्तुओं पर आश्रित रहता है जिसके अंतर्गत रूपहीनता और कुरूपता दोनों ही उदात्त का आधय हो सकती हैं। कांट यह स्पष्ट नहीं कर सकते हैं कि उदात्त-अनुभव के क्रमशः बाह्य और आंतरिक तनाव में वस्तु और भोक्ता में से किसमें उदात्त की प्रतिष्ठा हो। दूसरे चरण का अनुभव सौंदर्यात्मक न होकर नैतिक अधिक है; ओर, वस्तु से संबद्ध न होकर भावुक से संबद्ध है। अतः हम उदात्त और नैतिक को समानांतर मानते हुए भी समान नहीं मान सकते और परिणत रूप में उदात्त को वस्तुबहिर्भूत भी नहीं मान सकते। उदात्त को सुंदर से पृथक् न मानकर सुंदर का विस्तार मानने से ही उसे वस्तु अंतर्भूत किया जा सकता है तथा मात्र भय या प्रशंसा के संवेगों के अलावा अन्य संवेगों से संबद्ध करके उसे अधिक प्रचुर और व्यापक बनाया जा सकता है। कांट ने उदात्त के उदाहरण केवल प्रकृति से देकर मानो उसे और भी संकुचित कर दिया है।

अपनी मान्यताओं की भूमिका पर ही उन्होंने आकार (साइज़) के आधार पर गणितात्मक उदात्त तथा बल (पावर) के आधार पर गत्यात्मक उदात्त नामक दो भेद किये। गणितात्मक उदात्त का अनुभव मापदंडों से परे की वस्तुओं का है क्योंकि उनकी संख्या और विस्तार दोनों अनंत-से हैं, जैसे आकाश के नक्षत्रपुंज, सिधु-कूट के रेणुका-कण, इत्यादि। इसमें विशाल (ग्रेट) का बोध होता है जिसकी संख्या तथा विस्तार का मानदंड नहीं है। अतः यह प्रशंसा या सम्मान की भावना जगाता है। गत्यात्मक उदात्त का अनुभव मानवीय शक्ति-सीमा को लांघ जाता है, जैसे समुद्र के बक्षस्थल पर तूफान, घनघोर वर्षा-वेग आदि। इसमें भय के स्रोत होते हैं; किंतु इसके अनुभव में भय की अनुपस्थिति अनिवार्य है। भय-विरोध के कारण यह हमारे नैतिक व्यक्तित्व से जुड़ जाता है। सारांश यह है कि विशाल और बलवान वस्तुओं के सामने जब भय का लोप होगा तभी उदात्त का अनुभव होगा, क्योंकि भय की उपस्थिति में उदात्त का निर्णय उसी प्रकार नहीं हो सकता जिस प्रकार कामना की उपस्थिति में सुंदर का। अतएव केवल दो प्रकार के भावों से आवद्ध यह उदात्त-चिंतन निहायत सीमित है। इसकी महत्तम उपलब्धि है—उदात्त की प्रातिभ ज्ञान की उपज नहीं मानना।

जॉर्ज फ्रीडरिख विल्हेम हीगेल

जॉर्ज फ्रीडरिख विल्हेम हीगेल (१७७०-१८३१) की सौंदर्यबोधनास्त्रीय स्थापनाओं में यूरोपीय दार्शनिक धाराओं का अद्भुत मेल है।

हीगेल के संपूर्ण दर्शन में एक मूल या स्थूल प्रत्यय (कांफ्रीट कांसेप्ट) की पुष्टि हुई है जो साधारण या वैज्ञानिक विचारों से नहीं जाना जा सकता और जो कला का निबंधन करता है। कला का धर्म सूक्ष्म-प्रत्यय-प्रकाशन नहीं है; वह ती

निरपेक्ष आत्मचैतन्य (एम्बोलूट स्पिरिट) के क्षेत्र में स्थित है। इस प्रकार कांट (१७२४-१८०४), शिलर (१७५६-१८०५), शॉलिंग (१७७५-१८५४), सोल्गर (१७८०-१८१६) आदि हीगेल के अग्रगामी के रूप में आते हैं क्योंकि इनमें से लगभग सभी उनकी तरह सौंदर्य को 'आइडिया'-क्षेत्र के अंतर्गत रखते हैं जो "साधारण चेतना से परे और सत्य की धारणा से पृथक् है क्योंकि इसमें प्रतीति या 'आभास' का लोप नहीं होता"। हम आसानी से प्लेटो—वामगार्टन—कांट—शॉलिंग—सोल्गर—हीगेल की कड़ी जोड़ सकते हैं जो कला और दर्शनशास्त्र के बीच एक समान भूमि खोजती रही है। कांट के 'आलोचना-त्रित्व' के आधार पर शॉलिंग ने आवश्यकता-संभूत सत्य तथा स्वतंत्रता-संभूत शुभ का सौंदर्य में समन्वय कराया जहां 'आवश्यकता और स्वतंत्रता की उदासीनता' है और, जहां सौंदर्य दर्शन से भी ऊंचा हो जाता है क्योंकि यह विश्वरूप में ईश्वर-जन्म है। इसी प्रकार सोल्गर भी कला को ईश्वर का सृजनात्मक कार्य मानते हैं जिसका सौंदर्य, अन्य भूतों की तरह, ईश्वर की वास्तविक शालीनता के सामने एक दर्प की तरह है। "हीगेल ने छोटे-मोटे भेदों के साथ इस सुदीर्घ परंपरा का शोध किया। उन्होंने कला को संकीर्ण बौद्धिक व्याख्याओं की जकड़ तथा दार्शनिक पराधीनता से स्वतंत्र किया; विकेलमान द्वारा ईसाई-कला के आदर्शों की अपेक्षा ग्रीक आदर्शों की श्रेष्ठता की धारणा को ढहा कर दोनों का समवाय (क्लासिकल के प्रति आस्था तथा रोमांटिक के प्रति आश्वासन) किया और तदुपरांत, शिलर एवं श्लेगेल के अधकचरे इतिहास-विवेचन का संशोधन करके कला के इतिहास तथा कला के पद्धति-चक्र, दोनों को एक ही द्वंद्वात्मक विधि का प्रकाश माना—दोनों भिन्न, किंतु अन्योन्याश्रित !

हीगेल ने अपनी संपूर्ण दर्शन-संहिता को द्वंद्वमान पर आश्रित किया जिसमें कार्य-कारण वाली प्लेटोनिक परंपरा की अस्वीकृति के बाद द्वंद्वात्मक अंतर्विश्लेषण द्वारा ब्रह्मांड या जगत् की व्याख्या की जाती है। उनके सौंदर्य-दर्शन और कला-दर्शन को समझने के लिए कुछ मूल प्रमाओं का ज्ञान अनिवार्य है; जैसे, तर्कहेतु-नियम (रीजन), अंतःश्रेणिया (कैटगरीज), निरपेक्ष या निर्विकल्प (एम्बोल्यूट), आइडिया, आदि। एतदर्थ पहले हम उन्हें स्पष्ट करेंगे। उनके अनुसार हम जगत् के समस्त व्यापार के मूल में सापेक्ष पूर्वापर शृंखला वाला कोई कारण नहीं मान सकते क्योंकि आदि कारण से निःसृत होने वाले कार्य के कारण को हम नहीं जान सकते। इसके लिए हमें किसी अवश्यहेतु या तर्कहेतु के नियम की सत्ता स्वीकार करनी पड़ेगी क्योंकि यह निरपेक्ष है, यह देश-काल-संबंधों से मुक्त है, यह स्वयं-सिद्ध है, यह अनिवार्यता-संचालित है, यह अतीन्द्रिय है तथा यह वैयक्तिक अनुभवों से अज्ञात है। 'कारण' में तो वस्तुभाव ('होता है') है, लेकिन 'अवश्यहेतु' में अन्य-निरपेक्ष-भाव ('अवश्य होना चाहिए') मौजूद है। इसीलिए अवश्यहेतु को जगत् की व्याख्या के लिए स्वीकार किया जाता है। हमें अपने बढ़ने के लिए इस रहस्यवादी दुरूहता को मंजूर करना ही पड़ेगा।

चूंकि यह नियम अनंत (देश-काल-मुक्त) होने के साथ-साथ आदि-मध्य-

अंत-विहीन भी है, अतः यह वृत्ताकार या गोलकाकार है। इसी के मध्य और माध्यम से समस्त जगत् की वस्तुएं आत्म-प्रकाशित होती हैं। इस प्रकार ब्रह्मन्याय के अनुसार अनंतता (इनफाइनिटी) रेखाकार न होकर वृत्ताकार है। सौंदर्य भी इसी तरह इसी क्रम से अनंत है क्योंकि यह सापेक्षता से स्वतंत्र है, आत्म-स्थित है, आत्म-पूर्ण है और आत्म-व्याख्येय है अर्थात् यह अपने क्षेत्र या गोलक से बाहर के कारणों या प्रयोजनों की ओर उन्मुद्य न होकर प्रत्यक्षीकरण को तुष्ट करता है।

अवश्यहेतु या रीचन के नियम के द्वारा सभी 'वैश्वकों' का आंतरिक संबंधन भी किया जाता है। ऐसे व्यवहारों में यह तर्क का भी कार्य करता है। उदाहरणतः 'यह मोर है, इसीलिए यह पक्षी है। सभी मोर सुंदर होते हैं क्योंकि ये नीलवर्ण होते हैं, इसीलिए कई नीलवर्ण वस्तुएं सुंदर होती हैं।'—इस कथन में मोर, नीलवर्ण तथा सुंदर तीनों विश्वक (यूनिवर्सल) है और परस्पर अंतःसन्निहित भी हैं। मोर के विश्वक में नीलवर्ण का विश्वक तथा नीलवर्ण के विश्वक में सुंदर का विश्वक सन्निविष्ट हो जाता है। इसलिए मोर कहने पर उसका नीलवर्ण, और उसके नीलवर्ण की चर्चा में उसकी सुंदरता ग्रहण कर ली जाती है अर्थात् मोर-विश्वक का पक्षी-विश्वक में, नीलवर्ण-विश्वक का सौंदर्य-विश्वक में तादात्म्य हो जाता है। इस प्रकार समस्त जगत् की सभी वस्तुएं और संपूर्ण व्यापार अवश्यहेतु का ही अनुसरण करते हैं। यहां इसके आधार पर हमने प्लेटो की तरह ही विश्वको की प्राप्ति की है जो नितान्त सूक्ष्म के वजाय भूतं और ऐंद्रिक संबंधो से संयुक्त भी हैं। यदि हम इस विश्वक-सत्ता से परे विशुद्ध सत्ता की खोज करें तो हमें 'ऐंद्रियक पदार्थ' को अस्तित्व प्रदान करने वाले तत्त्वों की खोज करनी पड़ेगी जो (हीगेल के अनुसार) अनेंद्रिक हैं। उदाहरणार्थ : 'सभी मोर' कहने पर 'सभी' की उपसर्गता परिमाण (क्वांटिटी) का बोध कराती है जो मोर (ऐंद्रियक वस्तु) से पूर्व है, मोर (वस्तु) से संश्लिष्ट है और मोर (वस्तु) से स्वतंत्र भी है। यदि हम इसे 'मोर' (वस्तु) के आगे से अलग कर दें तो 'मोर' की सत्ता का प्रकाश नहीं होगा। अतः दोनों की उपस्थिति लाजिमी है : 'सभी' के न होने पर मोर जगत् या वस्तु (मोर) नहीं हो सकती तथा 'मोर' के न रहने पर इस अनेंद्रिक धारणा (जैसे सभी, कुछ, एकत्व, बहुत्व, द्रव्यत्व आदि) का अस्तित्व भी नहीं रह सकता। अतएव हम यहां इन अनेंद्रिक धारणाओं को ही अंतःश्रेणियां कहते हैं। ये अंतःश्रेणियां पदार्थ (मैटर) से अलग अपनी स्वतंत्र सत्ता नहीं रखतीं। इनकी पदार्थ-सत्ता तो नहीं होती किंतु आंतरिक अस्तित्व होता है। अतः ये ऐंद्रिक संबंध-रहित विरुद्ध विश्वकों की तरह हैं और इनके द्वारा ही ब्रह्मांड या जगत् अवश्यहेतु के नियम (अर्थात् अपने कार्य-व्यापार) का व्यवहार करता है। अतः इन अन्तःश्रेणियों के द्वारा ही जगत् की सत्ता प्रकाशित होती है। ये निर्विकल्प या निरपेक्ष परिभाषाएं, धारणाएं, चिंतन आदि भी हैं।

विश्वकों की सत्ता मानने पर ही निरपेक्ष या निर्विकल्प की स्वीकृति होती है। यदि हम विश्वको के जगत् से पृथक् हो जाएं तो ज्ञान होने पर भी हमें ज्ञान नहीं हो सकता क्योंकि ज्ञेय तो ज्ञात पर आश्रित है। प्रत्येक विशेषक में भी विश्वक की

ही सार-सत्ता होती है : एक चित्रांकित या काव्यवर्णित मोर (विशेष) के मूल में विचार-प्रक्रिया से उद्बुद्ध सामान्य मोर (विश्वक) की सार-सत्ता है ही । अतः ज्ञान और ज्ञेय के बीच तादात्म्य रहता है, यद्यपि ज्ञान में ही समस्त ज्ञेय सन्निहित है । अतः केवल विशेष मोर द्वारा अर्थात् बहिःसत्ता के द्वारा हमें पूरा ज्ञान नहीं हो सकता । हमारी आंतरिक 'चित्तशक्ति' या आत्मचैतन्य पूर्णता की प्राप्ति की ओर निरंतर अग्रसर रहता है । अतः ज्ञान-ज्ञेय-ज्ञाता त्रित्व ही जगत् की सभी वस्तुओं का उद्गम-स्रोत है । मनुष्य अपने आत्मचैतन्य के द्वारा विश्वको और अंतःश्रेणियों के संयोग से अपूर्ण और खंडित को आत्म-प्रकाशित करता हुआ पूर्णता की उपलब्धि करता है और यही पूर्णता-प्राप्ति निर्विकल्प या निरपेक्ष में है; और कला में भी । अतएव निरपेक्ष में ज्ञान-ज्ञेय (ज्ञाता तो संयोजक है) का सामंजस्य स्वरूप होता है । इस निरपेक्ष में ही अंतःश्रेणियां, मानस-सत्ता, ऐंद्रिक ज्ञान (अर्थात् पदार्थ और चैतन्य दोनों ही) आदि स्थित हैं । यह निरपेक्ष आदिम मानस है जिससे समस्त ब्रह्मांड का विस्तार होता है ; यह सावंबोधम मस्तिष्क है जो विशिष्ट से परे होकर वस्तुसत्ता के वजाय तर्कयुक्त सत्ता रखता है; यह स्थान और काल के संबंधों से मुक्त है, और अनेकता में एकता है । यह आंतर और बाह्य के संयोग में प्राप्य है, अर्थात् अनेकता में, विपमता में, खंडता में यह एकत्व, सामरस्य और अखंडता है । इस प्रकार निरपेक्ष ही विश्व-मानस है जो ब्रह्म के समकक्ष है । इसके उद्गम में प्लेटो की आदर्शवादी परिणति है जिसमें उनके द्वंद्वमान का योग है । हीगेल-दर्शन का तो यह महत्तम प्रकृत मूल्य है; किंतु यह निरपेक्ष मानव-व्यक्तित्व का एक बहुत खवर्दस्त हंता रहा है ।

उपर्युक्त परिभाषी व्याख्याओं के बाद हीगेल की द्वंद्वात्मक पद्धति जानगोचर हो सकती है । उनके अनुसार विकासक्रम सीधा न होकर द्वंद्वात्मक है जिसमें दो विरोधी तत्त्वों—जिनमें से एक वाद और दूसरा प्रतिवाद है—का समन्वय हुआ करता है । इस प्रकार एक त्रिपुट या त्रित्व (ट्रायड) कायम होता है जिसका अंतिम तत्त्व (—समन्वय) आगामी त्रिपुट का पहला तत्त्व (—वाद) हो जाता है और इसी प्रकार छोटे त्रिपुट को बड़े त्रिपुट में समाहित करने की एक धारावाहिक शृंखला चला करती है जहां अग्रगामी त्रिपुटों में से प्रत्येक के अंतिम तत्त्व में पहले दोनों तत्त्वों का संतुलन और समन्वय होता है । इस त्रिपुट-क्रम में से सबसे अंतिम अतःश्रेणी 'निरपेक्ष आइडिया' की है । हीगेल के अनुसार निरपेक्ष आइडिया या 'आदि-मस्तिष्क' जगत् के प्रकाश के पूर्व का मस्तिष्क है । यह विश्व का प्रथम अवश्य-हेतु या तर्कहेतु (रीजन) है ।

द्वंद्वमान-पद्धति के आधार पर ही हीगेल ने ज्ञान का स्वभाव भी स्वयं-विभाजक, स्वयंप्रकाशक और स्वयंसंश्लेषक माना है । ज्ञान अपने को अनेक आकारों तथा अनेक अंशों में विभक्त करता है और अनेक व्यापारों (कला भी) द्वारा अपना पूर्ण और नवीन स्वरूप प्रकाशित करता है । इन अनेक व्यापारों के अंतर्गत अंतर्जगत् तथा बाह्यजगत् का आत्मचैतन्य में समन्वय भी शामिल है (जिसमें



पदार्थ चेतना में विकसित हो जाता है) तथा सत्ता-असत्ता का द्वंद्व एवं संबंध भी। अतएव एक ओर तो अंतर्जगत् और बाह्यजगत् और उनके समन्वय वाले आत्मचैतन्य-जगत् के त्रित्व में 'आइडिया' की स्थिति है और दूसरी ओर 'लॉजिक'-सम्मत सत्, तत्त्व और विकासशील विचार (बीइंग, एणेंस तथा नोशन) के त्रित्व में भी। कहने का तात्पर्य है कि आइडिया में त्रिपुट की स्थिति होती है; उसमें अंतःश्रेणियों की चरम परिणति भी प्राप्त होती है और तीसरी ओर उनकी (अंतःश्रेणियों की) समष्टि भी प्राप्य है। सारांश यह है कि 'आइडिया' और अंतःश्रेणियों की परिणति एवं अंतः-श्रेणियों की समष्टि एक समान हैं। 'आइडिया' ही कला और ऐतिहासिक प्राणियों में भी आत्मप्रकाश करता है; ज्ञान-ज्ञेय संबंध का समष्टि-स्वरूप है तथा विभिन्न अंतः-श्रेणियों में प्रकाशित होता है।

एक अति व्यापक दृष्टिकोण से विकासशील विचार या आइडिया (या नोशन) उनके त्रिपुट का पहला तत्त्व (अंतःश्रेणी) अर्थात् वाद है; इसका प्रतिवाद प्रकृति (नेचर) है तथा समन्वय आत्मचैतन्य (स्फिरिट) है। आत्मचैतन्य हमारे अंतर्जगत् तथा बहिर्जगत् के समन्वय से उद्भूत चित्तोल्लास है।

इस प्रकार संपूर्ण हीगेलियन दर्शन-चक्र के केंद्र में यही बुनियादी त्रिपुट है— आइडिया (वाद), प्रकृति (प्रतिवाद) तथा आत्मचैतन्य (स्फिरिट)। यही बुनियादी त्रिपुट द्वंदात्मक दर्शन का आप्तबिंदु है।

इससे आगामी त्रिपुट में आत्मचैतन्य (स्फिरिट) के तीन भाग हो जाते हैं— अंतर्व्यक्त (सब्जेक्टिव) आत्मचैतन्य, बहिर्व्यक्त (आब्जेक्टिव) आत्मचैतन्य तथा निरपेक्ष (एब्सोल्यूट) आत्मचैतन्य।

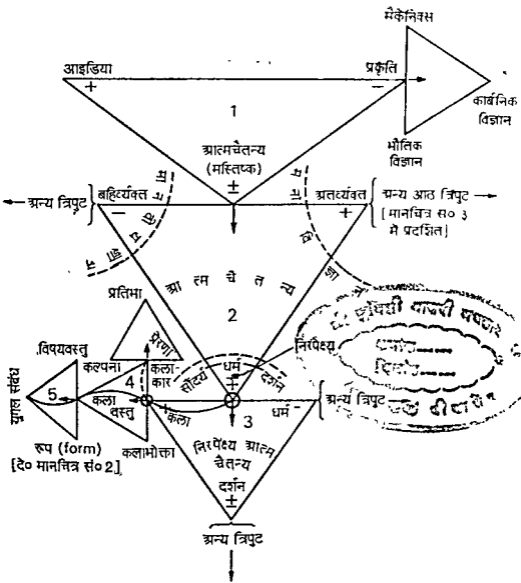
इससे आगामी त्रिपुट में निरपेक्ष आत्मचैतन्य के तीन भाग हो जाते हैं— कला (वाद), धर्म (प्रतिवाद) तथा दर्शन (समन्वय)। इसी प्रकार अंतर्व्यक्त आत्मचैतन्य से आठ त्रिपुट निःसृत होते हैं जिनके अंतर्गत संपूर्ण मनोविज्ञान का क्षेत्र सन्निहित है; तथा बहिर्व्यक्त आत्मचैतन्य से जिन त्रिपुटों का विकास होता है उनके अंतर्गत मानवीय ज्ञान-विज्ञान (आचारशास्त्र, राजनीतिशास्त्र आदि) का क्षेत्र सन्निहित है। पूर्ववर्ती प्रथम बुनियादी त्रिपुट (आइडिया-प्रकृति-आत्मचैतन्य) में से प्रकृति के अंतर्गत विज्ञान (मैकेनिक्स, भौतिकशास्त्र, कार्बनिक विज्ञानादि) का समावेश किया गया है। सारांश यह है कि आत्मचैतन्य के तीनों खंडों के अंतर्गत हीगेल ने मानविकी-शास्त्र, मनोविज्ञान तथा सौंदर्यबोधशास्त्र एवं धर्म दर्शन आदि का सन्निवेश कर लिया है। इसे पृष्ठ १२६ पर दिये मार्गचित्र संख्या-१ द्वारा यों प्रदर्शित किया जा सकता है।

मानचित्र संख्या-१ में—

(१) बहिर्व्यक्त आत्मचैतन्य, धर्म, दर्शन आदि की त्रिपुट-शृंखलाएं छोड़ दी गई हैं क्योंकि उनके विस्तार से सौंदर्यबोधशास्त्र का विवेचन विधर सकता है; और

(२) दूसरे त्रिपुट में ज्ञान-विज्ञान-विचारादि के विकास को खंडित अद्वैतों द्वारा स्पष्ट कर दिया गया है।

मानचित्र सं० १



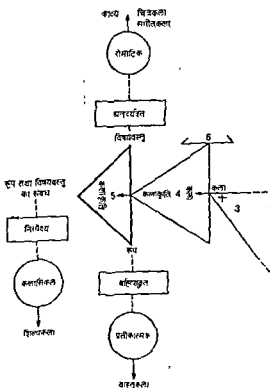
संकेत चिह्नः

+ वाद - प्रतिवाद ± समन्वय ∇ त्रिपुट → त्रिपुट-रूप

- पहला त्रिपुट—आदिम त्रित्वयुक्त
- दूसरा त्रिपुट—आत्मचेतन्य वाला
- तीसरा त्रिपुट—निरपेक्ष आत्मचेतन्य वाला
- चौथा एवं—सौंदर्य-सिद्धान्त का आधार
- पाचवा एवं
- छठा

अब हम मानचित्र संख्या २ में पांचवें त्रिपुट का विस्तार करेंगे जिसमें हीगेल ने कला के पद्धति-चक्र तथा कला के इतिहास तथा कला के दर्शन, तीनों का स्पष्ट किया है।

### मानचित्र सं० २



मानचित्र संख्या २ में जो पांचवें त्रिपुट का भाष्य हुआ है वह स्वयं व्याख्येय है; किंतु आगे प्रसंगानुसार इसकी चर्चा होगी।

अब हम पृष्ठ १३१ पर दिये गये मानचित्र संख्या ३ में दूसरे त्रिपुट के अंतर्व्यंक्त आत्मचैतन्य से निःसृत मनोवैज्ञानिक जगत् का विस्तार करेंगे।

इस मानचित्र में निम्नलिखित वैशिष्ट्य हैं—

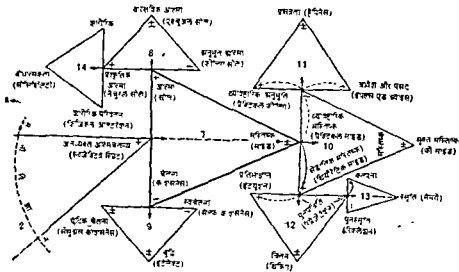
(i) ११वां त्रिपुट संवेग-सिद्धांत का आधार है (जिस प्रकार मानचित्र २ में चौथा-पांचवा-छठा त्रिपुट सौंदर्य-सिद्धांत का आधार है);

(ii) १०वें त्रिपुट का व्यावहारिक मस्तिष्क नाटकीय कार्यध्यापार का आधार है;

(iii) १२वें त्रिपुट का प्रातिभ ज्ञान शोध के विस्तारों का मूल है;

(iv) ८वें त्रिपुट की वास्तविक आत्मा में व्यक्तित्व का उत्थान होता है;

(v) १३वें त्रिपुट में स्मृति का तात्पर्य वाचिक विद्वानों के माध्यम से प्रस्तुति है;



(vi) १०वें त्रिपुट (दे० ii भी) के सैद्धांतिक मस्तिष्क का तात्पर्य ज्ञान (नॉलेज) या ज्ञातृ (काग्निशन) है। अतः कल्पना, संस्मरण, प्रातिभ ज्ञान, चितन आदि ज्ञान के विधेय हैं और कला भी ज्ञानात्मक आइडिया का लीलाविस्तार है; और

(vii) ७वें त्रिपुट की चेतना सूक्ष्म अहम् या रूपात्मक चितन से संबद्ध है। अस्तु। यदि हम मानचित्र सं० १, २ और ३ को मिला दें तब त्रिपुटों के आलोक में त्रित्वो तथा अंतःश्रेणियों से अंतर्भुक्त हीगेल के 'सौंदर्यबोध-दर्शन', 'कला-इतिहास तथा 'कला के पद्धति-चक्र' पर पूरा प्रकाश पड़ता है। तीनों मानचित्रों के आधार पर समष्टि रूप में हम कह सकते हैं कि हीगेल की इस संहिता में—

(क) 'अंतर्व्यक्त आत्मचैतन्य' के अंतर्गत लाइब्निज, बर्क, एडोसन आदि की मनोवैज्ञानिक उपपत्तियों को दर्शन के साचे में ढाल दिया गया है जो सही और वैज्ञानिक नहीं है—अगर हम चेतना या 'आइडिया' के उद्गम-स्रोतों पर विवाद करने लगे। वास्तव में नये विकास के फलस्वरूप इसके अंतर्गत मनोवैज्ञानिक परिभाषाएं तथा भेद पुराने पड़ चुके हैं। उदाहरणतः त्रिपुट ८ या ९ में कौन-सा बुनियादी या बड़ा फर्क है?

(ख) वाद-प्रतिवादों के चुनाव में बहुत कुछ ऐच्छिकता और स्वेच्छा नजर आती है; मानो इनका चुनाव 'आइडिया' या अंतर्व्यक्त तत्त्वों को पहले ध्यान में रखकर किया गया है। इसके अलावा वाद-प्रतिवाद-मनन्वय का अंतर्विश्लेषण हमेशा तथा हरेक त्रिपुट में लागू भी नहीं हो पाता; और

(ग) हीगेल का यह त्रिपुटीकृत लोक उनके दर्शन के अनुसार ही प्रकाशित है। सौंदर्यशास्त्र के लिए मुझतः कुल मिलाकर तेरह त्रिपुटों का लोक रचा गया है।

अब हम क्रमशः तीन चरणों में तीनों मानचित्रों में आये त्रिपुट-संबंधों की

विवेचना करेंगे—(अ), (ब), और (स) उपशीर्षकों में।

(अ) मानचित्र संख्या १ में प्रथम बुनियादी त्रिपुट के अंतर्गत आइडिया, प्रकृति और आत्मचैतन्य का संयोग-वियोग-व्यापार है।

आइडिया के पूर्वोक्त विवेचन के बाद हम पाते हैं कि प्रकृति 'तकपूर्ण आइडिया' या सूक्ष्म मस्तिष्क का प्रतिवाद (एंटी-थीसिस) है। अतः यह उससे संबद्ध भी है और विपरीत भी, क्योंकि उन दोनों का संबंध वाद-प्रतिवाद का है। इसलिए प्रकृति जड़ नहीं है बल्कि चैतन्य का सीमापूर्ण और आबद्ध विन्यास है। आइडिया का प्रतिवाद होने के नाते यह बेहोश, अविवेकपूर्ण तथा बहिर्जगत् है जिसकी शुरुआत स्थान (स्पेस) से होती है और जिसमें स्थान-काल, अकार्बनिक पदार्थ, कार्बनिक पदार्थ, (जैसे वनस्पति, पशु, पक्षी आदि) शामिल हैं। आइडिया-संभूत होने के नाते यह मानव-चेतना में प्रवेश पाकर बंधनहीनता (बंधन के आगे) तथा अनंत विस्तार (सीमा के आगे) भी प्राप्त करती है। इस प्रकार आबद्ध और सीमापूर्ण प्रकृति, जिसमें जड़शक्ति भी है, मन की चेतना में घुल-मिलकर बंधनहीन एवं अनंत विस्तार-मयी हो जाती है। प्रकृति का संबंध भी (आइडिया-संभूत होने के कारण) विश्वको (यूनिवर्सल्स) से है; विशेषों (पार्टीकुलर्स) से नहीं और यह ससीम रूप में चित्तघर्मा है।

आइडिया उसे स्वतंत्रता और असमीमता प्रदान करता है और स्वयं भी उसके विविध स्वरूपों में विभिन्न अंतःश्रेणियों को धारण करता है। इसलिए कला, जो आइडिया की लीला है, पूर्णरूप, पूर्ण असमीमता और पूर्ण स्वतंत्रता की ओर अग्रसर होती है अर्थात् कला प्रकृति से अधिक श्रेष्ठ है और वह प्रकृति का (उसकी सीमा, खंडता, बद्धता का) अनुकरण नहीं करती। यदि प्रकृति का सौंदर्य ससीम है, बद्ध है तो कला का व्यापक और मुक्त; यदि प्रकृति वस्तु के बाह्य रूप से पूर्ण है तो कला उसके आंतरिक रूप को व्यक्त करती है; यदि प्रकृति की मौजूदगी प्रत्यक्षीकृत चैतन्य (पर्सपेक्टिव कांशनेस) के लिए है तो कला की उपज मस्तिष्क में है; और यदि (त्रिपुट में) प्रकृति का धर्म मध्यस्थ का है, तो आइडिया (कला) का अतवरुद्ध का। अतः हीगेल का विचार है कि प्रकृति और उसकी लीलाएं आत्मचैतन्य और उसकी लीलाओं से निम्नतर हैं; और प्राकृतिक सौंदर्य की अपेक्षा आत्मचैतन्य-जन्य सौंदर्य अधिक श्रेष्ठ है और सर्वोच्च सौंदर्य की दृष्टि से तो प्राकृतिक सौंदर्य शामिल तक नहीं किया जा सकता। अपने द्वंद्वमान के अनुसार हीगेल ने प्राकृतिक सौंदर्य को असम्मिलित कर दिया; जबकि उनके अगुआ कांट के सौंदर्य-सिद्धांत में ललित कलाओं और प्रकृति, दोनों की सुंदरता शामिल की गयी है।

यहां हीगेल और प्लेटो की तुलना भी रोचक होगी। प्लेटो का विचार है कि प्राकृतिक जगत् की अपेक्षा कला जगत्हीन है क्योंकि वे इस जगत् को मिथ्या मानते हैं। हीगेल ने प्राकृतिक जगत् को लक्ष्य और उपयोगिता (तुल०, कांट) से पूर्ण तथा कला-जगत् को जीवन से व्यक्त और प्रयोजनहीन और मानव चेतना का प्रकाश माना है। हां, प्लेटो के विश्वको की तरह हीगेल ने भी प्रकृति का संबंध विश्वको से

जोड़ा। परिणाम यह होता है कि विश्वकों के समावेश के कारण वस्तुएं विचार, मान विचार हो जाती हैं। इस प्रकार वे सामान्य-विशेष का द्वैत भी कायम करते हैं।

चूँकि प्रकृति-सौंदर्य की सत्ता केवल प्रत्यक्षीकरण के लिए है, इसलिए सौंदर्य-क्षेत्र रूपसंयोजक (फॉर्म-इंग) है। इसका नतीजा यह होता है कि सभी इंद्रियक अभिव्यंजनाओं में विविधता या बहुत्व में एकता का सिद्धांत लागू होने लगता है। इसे अधिक स्पष्ट करने के लिए हीगेल ने मूर्त्तादर्श की धारणा प्रस्तुत की। पदार्थ जब रूपों (फॉर्म) में कल्पित किये जायें; जब वे पुनर्प्रस्तुति में समर्थ हों और जब आइडिया कल्पना की प्रवृत्तियों से इस प्रकार अनूदित हो कि इंद्रियबोधों को प्रत्यक्ष या परोक्ष ढंग से प्रस्तुत किया जा सके तब वह मूर्त्तादर्श (आइडियल) कहलाता है। मूर्त्तादर्श की विशेषता मूर्त्तत्व (कांक्रैटनेस) है। हीगेल ने इसे कला के सिद्धांत और वस्तु के रूप में स्वीकार किया है। हीगेल के अनुसार "प्रकृति की अपेक्षा कला में मूर्त्तादर्श को हासिल किया जाना चाहिए क्योंकि कला दुबारा संप्राप्त (twice-begotten) प्रकृति है—प्रतिभा के अन्वेषण में दुबारा जन्मी प्रकृति। कवि-मस्तक के माध्यम से गुजरते वक्त यथार्थता का गद्य तथा बेडौल प्रकृति की पाशविकता आत्म-चैतन्य की संगति तथा रूपांतरण (प्लास्टिसिटी) प्राप्त करती है।" "कला के मूर्त्तादर्श होने का मतलब यही है कि काव्यात्मक कल्पना में इसका स्रोत होने से इसका अपरिष्कृत एवं प्रदत्त तथ्यों की साधारणता से उन्नयन हो जाता है।" "तो प्रकृति एक मानदंड पेश करती है जो सौंदर्य की ओर बढ़ता तो है, लेकिन सौंदर्य उपलब्ध नहीं करता; सौंदर्योपलब्धि तो कला ही करती है।" इसी बात को बोसाके ने अधिक स्पष्ट करते हुए ('ए हिस्ट्री ऑफ ऐस्थेटिक्स', पृ० ३४० में) मस्तिष्क द्वारा प्रकृति के संधान के दो चरण माने हैं—पहला अनुकृति का और, दूसरा मूर्त्तादर्शीकरण का। अनुकृत विषय हमें इसलिए आनंदित नहीं करते कि वे इतने नैसर्गिक हैं, वल्कि वे इतने नैसर्गिक बना दिये गये हैं अर्थात् इनमें एक ओर वैयक्तिक वृत्ति का वर्जन एवं दूसरी ओर कौशल का समावेश है। इसके अलावा आदर्शीकृत विषयों—जैसे काव्य—में हम पदार्थ पर अधिकार करके उसके प्रत्यक्षीकृत पुनर्प्रस्तुत विषयों के सार्वभौम चरित्र का उद्घाटन करते हैं क्योंकि यह (=पदार्थ) मस्तिष्क के माध्यम से गुजरता है जो खुद भी सार्वभौम की धमता है। अतः मूर्त्तादर्शीकरण कौशल से भिन्न है; इसमें निर्माण-भाव का विरोध है और यह यथातथ्य के वजाय मूर्त्तादर्श पर जोर देता है (जैसे ललित कलाएं)। इस प्रकार हीगेल इसमें वैयक्तिक चारित्र्य की समृद्धि जोड़ लेते हैं।

इस स्थल पर पहुंचकर हम एक महासूत्र दे सकते हैं—“इंद्रियबोधात्मक रूपों में चिन्मय मूर्त्तादर्श (आइडियल) का आत्म-प्रकाशन ही सौंदर्य है।” जब कोई प्रेरणा शब्द-रस-रूप-गंध-स्पर्शादि के माध्यम से वहिर्वस्तु की सीमाओं का अतिक्रमण करती हुई सार्वभौम होकर प्रकाशित होती है, तब सौंदर्य की सृष्टि होती है। दूसरे शब्दों

में कह सकते हैं कि सौंदर्य यह निर्विकल्प (एन्गोल्सूट) है जो ऐंद्रियक जगत् के आचरण से मिलमिलता है। जिन ऐंद्रियक विषयों और वस्तुओं के माध्यम से निर्विकल्प या निरपेक्ष दीप्तिमान होता है वे सुंदर (-सौंदर्यपूर्ण) कहे जाते हैं। अतएव सौंदर्य मूर्त्तादिसं का प्रस्तुतीकरण है, क्योंकि यह आइडिया है जो कि ऐंद्रियक रूप से धारण किया गया है। अस्तु।

आइडिया या चित्स्वभावात् प्रकृति में पूर्णतः लब्ध नहीं हो सकता क्योंकि इन्द्रियबोध से संबद्ध होकर यह बहुत्व प्राप्त करता है और हमेशा संगति (हॉर्मनी) तथा संघटन की ओर भी बढ़ता है। यूनं कहा जा सकता है कि प्रकृति में अनिवार्य हेतु (रीजन) एक अंधशक्ति के रूप में विद्यमान रहता है जिसके अपने कुछ नियम होते हैं जो क्रमशः मकेनिवस, जैविक तंत्र (आर्गेनिज्म) तथा भौतिक-विज्ञान में लागू होते-होते उत्तरोत्तर परिष्कृत और विकसित होते जाते हैं। उदाहरणतः नोसादर के एक रवे के गठन से लेकर कदंब के फूल के मानचित्र, हिरण के अंग-संगठन और मनुष्य के अंग-गठन में यह विकसित होता है। अंधशक्ति से विकसित होकर यह 'पाशु बोधात्मकता' (पशु-गठन : ऐनिमल-सेंसिविलिटी) में स्थित होता है अर्थात् एक रवे में तो प्राणहीनता तथा साधारण संयोजन है, किंतु वनस्पति-जगत्, पशु-जगत् में संप्राणवंतता तथा विविधता में एकता है। आगे ज्यो-ज्यो प्राणि-जगत् विकसित होता है त्यों-त्यों एकत्व में बहुत्व और उसकी संगति तथा संगठन अधिक जटिल, सूक्ष्म और चैतन्य होता जाता है। इसकी अंतिम परिणति आत्मचैतन्य (मानवीय गठन) में होती है जहां यह आत्मा के रूप में आसीन हो जाती है। अतएव अंधशक्ति—पाशु-बोधात्मकता—आत्मा में क्रमशः अनिवार्यहेतु का विकासोत्कर्ष होता है। इसी कारण प्राकृतिक जगत् का सौंदर्य कलाजगत् (आइडिया प्रधान) के सौंदर्य से हीन है। इसी कारण मनुष्य न केवल सर्वोच्च पशु है, बल्कि प्रकृति की सर्वसुंदर उपज का तिलक भी है क्योंकि उसमें अवश्यहेतु (रीजन) की छाप सर्वाधिक है। इसीलिए मनुष्य में एकत्व में बहुत्व की विपुलता विद्यमान है; और उसमें आत्मचैतन्य (स्फिरिट) भी है। मनुष्य की काया में आइडिया का अवतार होता है। अतएव प्रकृति-सौंदर्य का मनुष्य और पशु-सौंदर्य से असादृश्य है; किंवा, 'मानवीय रूप' का सौंदर्य ही आइडिया के लीलावतार की स्थली है।

इस स्थल पर पहुंचकर हम एक अन्य उपसूत्र स्थापित कर सकते हैं—“प्रकृति की स्वतंत्र उपज के रूप में मनुष्य न तो देवत्व के, और न ही कला के उपादानों की पूर्ति करता है। उसे प्रकृति—परिपार्श्व—से बद्ध रहना पड़ता है। किंतु चूकि उसमें आइडिया का अवधान है। अतः वह कला द्वारा अपने ऐक्य में गोपनीय बहुत्व को प्रकट करता है (वाद-प्रतिवाद) और पुनः उनका 'समन्वय' कर देता है। कला में ही मनुष्य के चित्त का लीलाविस्तार होता है; प्रकृति माध्यम है; मनुष्य प्राणि जाति के चरम सौंदर्य की अभिव्यक्ति है।” किंतु यहां भी हीगेल मानव-रूप तथा मानवात्मा को बिल्कुल बांट-सा देते हैं।

रूपगत सौंदर्य के क्रम में हम प्रकृति को उच्चतर सौंदर्य के मानदंड प्रस्तुत

करते हुए पाते हैं; किंतु वह स्वयं सौंदर्य उपलब्ध नहीं कर पाती। हीगेल ने प्राकृतिक सौंदर्य के प्रति उदासीनता दिखाकर कला-दर्शन के प्रति भी बड़ा भारी अन्याय किया है और अपने दर्शन को तो एकांगी बनाया ही है। सादृश्य के आधार पर वे रूपगत वैशिष्ट्यों में से 'संतुलन' और समानुपात (सिमेट्री) को सौंदर्य के उद्बोधक मानते हैं जो क्रमशः समृद्ध अभिव्यंजना एवं संगति (हार्मनी) प्राप्त करते जाते हैं। रूपगत सौंदर्य के सभी सिद्धांतों के मूल में 'बहुत्व में एकत्व' की प्रतिष्ठा है। यह अमूर्त सौंदर्य निखिल प्रकृति में परिष्कृत है और इंद्रियबोधों को (न कि आत्मा को) एक एकत्व प्रदान करता है। हीगेल क्रमानुसार इस बाह्य सौंदर्य की गणना करते हैं—

- (१) नियमितता (रेगुलरिटी)—यहां मात्र आवृत्ति होती है; जैसे दालानो के स्तंभों का क्रम;
- (२) या समानुपात (सिमेट्री)—यहां भेद के साथ आवृत्ति होती है जो किसी केंद्र के इर्दगिर्द हो;
- (३) नियमपूर्णता (लॉ-फुलनेस)—यहां भेदों की संख्या किसी सामान्य नियम द्वारा संश्लिष्ट रहती है; जैसे सर्पिल रूप, सतकलाछत्र (पेरांबोला); अंडाकार वृत्त (इलिप्ट); मानव-भुजा की अंतर्बाह्य रेखाएं आदि;
- (४) चरित्रसंगति (हार्मनी)—यहां गुणात्मक तथा मात्रात्मक तत्त्वों में समान संबंध होता है, जैसे आकृतियुक्त रंग, तालयुक्त संगीत। यहां यह भी सिद्ध हो जाता है कि सौंदर्य संपूर्णता में स्थित है; और
- (५) इंद्रियक पदार्थों का एकत्व—यहां इंद्रियक माध्यम की पवित्रता या सरलता होती है; जैसे नीले आकाश की निर्मलता, वातावरण का क्षीना आलोक, विशुद्ध स्वर-ध्वनियां आदि। हीगेल इसे बहुत श्रेष्ठ मानते हैं।

प्रकृति के इस क्रमशः उच्चवर्ती मानदंड में यही ध्यान रखना है कि (क) इसकी सत्ता केवल प्रत्यक्षीकरण के निमित्त है और (ख) इसमें बहुत्व में एकत्व का सिद्धांत ही विभिन्न रूपों की सृष्टि करता है।

अब हम प्रकृति तथा तत्संबंधी अन्य मीमासाओं को बंद करते हैं।

आत्मचैतन्य (स्फिरिट) आइडिया (याद) तथा प्रकृति (प्रतिवाद) का समन्वय है जिसमें आइडिया की अनवरुद्धता (इमोडिएंगी) और प्रकृति की मध्यस्थता (मीडियेसी) का उभय संतुलन है। इस प्रकार आत्मचैतन्य प्रकारांतर से





ससीमता से उत्तरोत्तर मुक्ति होती है। ('धर्म' के प्रतिवाद में यह पूर्वापर क्रम-न्याय कैसे लागू होगा ?) कला में 'इंद्रियबोधों' के माध्यम से निरपेक्ष या प्रस्तुतीकरण होता है (अतएव यहां कुछ ससीमता भी जुड़ी रहती है); धर्म में 'अनुभूतियों' के माध्यम से (अतएव यहां भी कुछ ससीमता जुड़ी रहती है) तथा दर्शन में 'चित्तन' के माध्यम से (अतएव यहां इंद्रियबोधो तथा अनुभूतियों से उठकर पूर्ण मुक्ति मिल जाती है) यह चलता है। इस प्रकार हम कुछ निष्कर्ष निकाल सकते हैं—

(क) कला निरपेक्ष की इंद्रिय-धर्मा अभिव्यक्ति है;

(ख) कला धर्म और दर्शन की अपेक्षा कम श्रेष्ठ है;

(ग) कला धर्म और दर्शन से पर्याप्त मुक्त है, और

(घ) कला धर्म तथा दर्शन की अपेक्षा हमारे संवेगात्मक तथा इंद्रियबोधात्मक जीवन के अधिक नजदीक है।

उनकी अनुभव-धारणा के आधार पर इसी और अधिक स्पष्ट किया जा सकता है। उनके अनुसार अनुभव के तीन स्तर हैं—

(१) ऐंद्रियक (संसुअस)—यह प्रकृति की बाह्य वस्तुओं के संपर्क से जन्य है; यह दैनंदिन जीवन का लौकिक स्तर है जहां कामना, उपयोग आदि के लक्ष्य होते हैं।

(२) अत्येन्द्रियक (सुपर-संसुअस)—यह ऐंद्रियक स्तर से ऊपर है और पंडित-राज जगन्नाथ की शब्दावली में 'अलौकिक' है। यह मस्तिष्क की मुक्तावस्था होने के नाते वैचारिक चेतना से उद्भूत है। इसमें लौकिक ससीमता और शरीर-ऐंद्रियक यथार्थ से मुक्ति मिल जाती है और मस्तिष्क देशकाल (सुल० अभिनवगुप्त के साधारणीकरण से) से मुक्त होकर कलाकृतियां उत्पन्न करता है।

(३) विवेकशील (रेशनल)—यह दर्शन और तर्क से संबंधित है।

इसलिए हीगेल ने कलानुभव को अत्येन्द्रियक या अलौकिक माना है जो ऐंद्रियक अनुभव से उच्चतर तथा विवेकशील अनुभव से निम्नतर है। यह अनुभव देशकाल, ससीमता-स्थूलता से मुक्त होकर आगे बढ़ता है। इस अनुभव में आइडिया का चिद्विलास भी शामिल है। अतः यह मस्तिष्क की मननशील क्षमता के लिए है। इस बिंदु पर तो इससे यही जाहिर होता है कि कलावस्तुएं इंद्रियों की ओर लक्षित न होकर 'मस्तिष्क' की ओर लक्षित हैं। इसके अलावा हीगेल कलावस्तुओं के संसर्ग से कोई कामना या लालसा की जागृति अस्वीकार करते हैं। अतः कला

(कृति)-जन्य तुष्टि ऐंद्रियक न होकर आत्मिक ('लौकिक' न होकर 'अलौकिक') है। इस अनुभव में हम पुनः बाह्य आकृति-संपन्न कलाकृति के माध्यम से अपने मस्तिष्क को पुनः पहचानते हैं। इस प्रकार यह अनुभव "पुनः पहचान का अनुभव" है। यहाँ भी हीगेल अभिनवगुप्त की तरह सौंदर्यानुभव को सैद्धांतिक एवं व्यावहारिक अनुभवों से भिन्न कर देते हैं और मस्तिष्क को एक देशकाल-प्रवाही (अभिनवगुप्त-कृत संस्कार या 'वासना' से तुलना कीजिए) मान लेते हैं।

इस स्थापना से स्वयंसिद्ध ही जाता है कि हीगेल ने इसी त्रिपुट में सौंदर्य-बोधशास्त्र की ठोस बुनियाद डाली है। उन्होंने स्वीकार किया है कि कला निरपेक्ष का एक अंतर्बाह्य विकास-चरण होने के नाते ऐंद्रियक रूप (सेंसुअस फॉर्म) में स्थित है। निरपेक्ष आत्मचैतन्य (एक्सोल्ब्यूट स्पिरिट) को धुरी मानकर उन्होंने भी बामगाटन-सम्मिलित सौंदर्यबोधशास्त्रीय परिभाषा ('संवेग या इंद्रियबोध का विज्ञान') ही मंजूर की। लेकिन उसे अत्यंत सीमित अर्थों में 'कला—विशेषकर ललित कलाओं—के दर्शनशास्त्र' के रूप में ग्रहण किया।

यहाँ उन्होंने कला के अंतर्गत कला तथा सौंदर्य में भी भेद किया है। कला को उन्होंने निरपेक्ष आत्मचैतन्य की दार्शनिक आत्मचैतन्य तक की अनंत यात्रा के बीच मात्र एक अपेक्षाकृत ससीम विकास-चरण माना है जहाँ पहुँचकर अंतर्बाह्य में तादात्म्य स्थापित हो जाता है। इसका मुख्य लक्षण अनवरुद्धता (इमीडिएसी) है और माध्यम ज्ञानेंद्रियाँ। इसके विपरीत सौंदर्य निरपेक्ष की अनंत यात्रा का विकास-चरण न होकर स्वयं उसका ही आवरणयुक्त झिलमिलाता नीला प्रकाश है। यह ऐंद्रियक धर्म के रूप में चित्त-तत्त्व का आत्मपरिचय और अंतःप्रज्ञ प्रकाश है। यह इंद्रियबोधों के सामने प्रस्तुत होता है, एक मानस-विषय की रचना करता है और किसी मौजूद विषय में स्थित रहता है। सो, जिस माध्यम (वास्तविक या उपस्थित विषय) से निरपेक्ष आलोकित हो वह सुंदर (विशेषण) है। अतः सौंदर्य निरपेक्ष आइडिया ही है जिसका बोध ज्ञानेंद्रियाँ करती हैं। इस 'आइडिया' का सत्य कई अंतःश्रेणियों में प्रकट होता है : सौंदर्य ऐंद्रियक माध्यम—भौतिक सौष्ठवता—के बीच में ही इसके सत्य का उद्घाटन करके बहुत्व में एकत्व कायम करता है। अतएव कला और सौंदर्य, दोनों में यह आइडिया आत्मा और प्रकृति—सूक्ष्म और स्पूल—का सामंजस्य और तदाकार है। इसलिए जिस प्रकार कला में प्रकृति का अनुकरण नहीं होता उसी प्रकार नीति (यहिर्यंक्त आत्मचैतन्य संलग्न) का भी। अतः हीगेल ने कला-क्षेत्र से प्रकृति और नीति दोनों को ही यहिर्यंक्त-सा कर दिया। श्रोचे के शिष्य जैतील ने इस असंगति को दूर करते हुए कला को द्वैतात्मक न मानकर अंतर्विरोधात्मक माना है। हीगेल मानते हैं कि आत्मचैतन्यगत सत्य का उद्घाटन इंद्रियबोध-प्रधान कला की अपेक्षा चिंतन-प्रधान दर्शन या अनुभूति-प्रधान धर्म में अधिक पूर्ण होता है। जैतील कला को विपरीतात्मक मानने की वजह से इसका समन्वय दर्शनशास्त्र में धर्म के साथ करते हैं अर्थात् वे कला और धर्म के बीच वाद-प्रतिवाद का संबंध नहीं मानते।

इसके उपरांत हीगेल कला का सर्वोच्च व्यापार दिव्य या दैवी मानते हैं (यद्यपि वे नीतिशास्त्र को इस से पृथक् कर देते हैं)। यह व्यापार कलाप्राही [सामाजिक (हीगेल के प्रिय प्रशियन साम्राज्य के नागरिक)] के सम्मुख मानव जाति के गंभीरतम हित, अत्यंत व्यापक आत्मसत्य, सर्वसमृद्ध प्रातिभ ज्ञान (किंतु सामाजिक, राष्ट्रीय ज्ञान नहीं) और विचारों को लाकर रखता है। कला, धर्म और दर्शन की तरह ही, दैवी को ऐंद्रियक रूपों के माध्यम से पेश करती है अर्थात् यह हमें प्रकृति के स्तर से ऊपर उठाकर हमारे अंदर ही आत्मप्रसार करके 'कर्महीन और असीम आत्म-विभ्रान्ति' में तल्लीन कर देती है। कला का दिव्य धर्म के दिव्य से भिन्न भी है क्योंकि कला की दिव्य-भावना जीवंत रूपों की परिणतियों में उत्कर्ष प्राप्त करती है। इसीलिए क्लासिकल और पौराणिक चरित्रनायकों की ही सृष्टि उदात्त है। वहां वे अपने पूर्ववर्णित 'रूप-सिद्धांत' का भी विस्तार करते हैं। वे आत्मचैतन्य-युक्त मनुष्य को प्रकृति की सबसे अधिक सुंदर व्युत्पत्ति मानने के साथ-साथ उसमें विविधता (बहुत्व), चरित्रसंगति (एकत्व), स्वतंत्रता, बुद्धि आदि मानते हैं। किंतु उसे दैवी से कुछ कम पूर्ण स्वान देते हैं। जब यह दैवी तत्त्व भिन्न-भिन्न यूनानी देवताओं के स्वरूप में बंटकर आता है तब कलात्मक पुनर्प्रस्तुति श्रेष्ठ होती है। इसी धुरी पर वे विकेलमान के संपूर्ण आदर्श के प्रति भी अपनी दार्शनिक आस्था मजबूत करते हैं। विकेलमान के अनुसार यूनानी देव-देवियों में नैसर्गिक इकाई, मानव-काया, आत्म-सौंदर्य सभी का चरमोत्कर्ष और पूर्ण समन्वय है। हीगेल भी इसे लगभग ज्यों-का-त्यों मान लेते हैं। किंतु ये यूनानी देवता और देवियां मानवों से श्रेष्ठतर हैं। अतः हीगेल इसके बाद ईश्वरावतार ईसा मसीह की मानवीय आदर्श मानते हैं। यहां वे ईसाई-कला की रिनेसांस-संभूत रोमांटिकता को भी ग्रहण कर लेते हैं। यूनानी देव-देवियों को वे शिल्प और काव्य के लिए तथा ईसावतार को चित्रकला के लिए उपयुक्त घोषित करते हैं। यहां वे शॉलिंग और शिलर के कला-इतिहास के प्रभाव की भी श्लक देते हैं। अतः हीगेल ने मनुष्य के सामने हमेशा एक न एक अलौकिक आदर्श रखा है और मनुष्य की महानता की जो विराट् कल्पना की है वह उनके निरपेक्ष न्यादर्श के कारण—मथार्य जगत् से बहुत ऊंचे उठकर धायवी हो जाती है।

इसी कड़ी में वे मनुष्य को त्रिपार्श्व से पूरी तरह बांध-सा देते हैं। वे मनुष्य के सामने यूनानी देवों या ईसावतार की आत्माओं की उच्चावस्थाएं रखते हैं जिससे उसकी आत्म-चेतना में आलोक छा जाये। अतः एक प्रकार से वे एक 'निरपेक्ष निश्चयवाद' की भी बुनियाद डालने की गलती करते हैं। वे मनुष्य और उसके आत्म-चैतन्य को सार्वभौम मानने के साथ-साथ कुछ ऐतिहासिक कालों, कुछ विश्व-स्थितियों को भी आत्मगत ढंग से आलोकपूर्ण या प्रतिकूल मान लेते हैं। जिस युग में दैवी नायकों या ईश्वरावतार की प्रेरणा के फलस्वरूप मनुष्य की महानता बढ़ जाये, तो वह युग धीरनायक-युग होगा। इस युग में एक चरित्रनायक सारे समाज के कर्तव्य को धारण करता है। इसके विपरीत आधुनिक युग है जहां नायक सारे समाज के प्रति विद्रोह करता है (जैसे किंगडोट या चाल्सं मूर या राबिन हूड आदि)। हीगेल

ऐसे नायकों को महाकाव्यों तथा नाटकों के पात्र स्वीकृत करते हैं ।

सारांश यह है कि कला, सौंदर्य और कला-वस्तु संबंधी हीगेल के निष्कर्ष उपरिलिखित हैं ।

(ब) मानचित्र संख्या २ में पाचवें त्रिपुट का जो सूक्ष्म विस्तार है उसमें कला के पद्धति-चक्र, कला के इतिहास और कला के दर्शन—तीनों का निरूपण हुआ है । वस्तुतः इस त्रिपुट (सं० ५) में तीसरे-चौथे-छठे त्रिपुटों के ही सौंदर्य-सिद्धांत का प्रसार है । यह प्रसार (i) आत्मचैतन्य (त्रिपुट सं० १, २) से आरंभ होकर (ii) निरपेक्ष आत्मचैतन्य (त्रिपुट सं० ३), (iii) कला (त्रिपुट सं० ४), (iv) कलाकृति (त्रिपुट सं० ५) में अंतर्विप्लवित होता हुआ, (v) रूप एवं विषयवस्तु के आपसी संबंधों में परिणत होता है । इस प्रकार एक चक्र पूरा हो जाता है जो आत्मचैतन्य के अंतर्बाह्य को पांच अवस्थाओं के बाद आइडिया या एब्सोल्यूट के आंतरिक (वस्तु) और बहिर्गत (रूप) के समन्वय (सिधीसिस) में परिणत करता है । इस दशा में कला-कृतियों के कई कसौटियों के आधार पर पक्ष निर्धारित किये जाते हैं ।

हीगेल ने कला को निरपेक्ष (एब्सोल्यूट) का ऐंद्रियक माध्यम में और कला-कृतियों को भौतिक माध्यम में पुनर्प्रस्तुति माना है । ऐंद्रियक माध्यम के बाईं ओर तो प्रत्यक्ष गोचर बाह्य जगत् और दाईं ओर शुद्ध विचार का आइडिया-प्रकाशन है । अतः यहां मूर्त्तदर्श के उन रूपों की भीमांसा की जाती है, जो वह मूर्त्त जीवन में प्रवेश करने पर धारण करता है । दूसरे शब्दों में इसे हम मूर्त्तदर्श की वास्तविक आत्मसाधना को मानते हैं जिसकी प्रक्रिया के रूप में कला के पद्धति-चक्र, कला-दर्शन, कला-इतिहास आदि प्राप्त होते हैं । इस 'आत्मसाधना' के ये सूत्र हैं—

(क) कला में आत्मचैतन्य (स्फिरिट) या मूर्त्तदर्श (आइडियल) या आइडिया का उन्मीलन तीन अवस्थाओं में होता है—प्रतीकात्मक युग, क्लासिकल युग और रोमांटिक युग । ये अवस्थाएं कालगत हैं । इनका समूह मिलकर आइडिया के ऐतिहासिक अभ्युदय की रूपरेखा प्रस्तुत करता है । ये मस्तिष्क के द्वंद्वारमक विकास की तीन अवस्थाओं के प्रतिरूप भी हैं ।

(ख) तीनों अवस्थाओं में से प्रत्येक के अपने विशेष कला-प्रारूप भी हैं—अर्थात् यहां विषयवस्तु एवं रूप के आधार पर कला-विभाजन के बजाय दोनों के आपसी संबंधों के आधार पर विभाजन होता है । ये प्रारूप अभिव्यंजना-माध्यम की देन हैं । इन अभिव्यंजना-माध्यमों का समूह मिलकर कला-प्रारूपों के पद्धति-चक्र की रूपरेखा बनाता है; जैसे—प्रतीकात्मक कला, क्लासिकल कला और रुमानो कला ।

सार : सबसे पहले अवस्थाओं या प्रारूपों का एकलय होता है ।

(ग) प्रत्येक अवस्था और प्रारूप के बाह्याभिव्यक्तीकरण (आब्जेक्टिवाइजेशन) के लिए भी सर्वोचित विशिष्ट कला होती है; जैसे, प्रतीकात्मक अवस्था और प्रारूप के लिए सर्वोचित विशिष्ट कला—वास्तुकला; क्लासिकल अवस्था और प्रारूप के बाह्याभिव्यक्तीकरण के लिए सर्वोचित विशिष्ट कला—शिल्प कला; एवं रुमानो अवस्था और प्रारूपों के बाह्याभिव्यक्तीकरण के लिए सर्वोचित विशिष्ट कलाएं

—चित्रकला, संगीतकला तथा काव्यकला ।

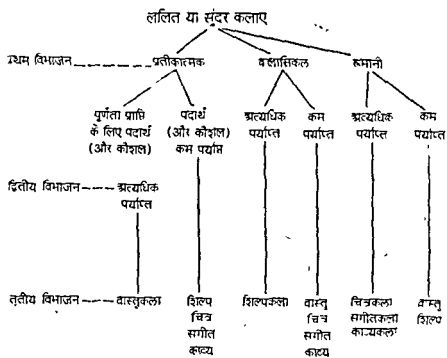
सार : विशेष कला-प्रारूप के लिए सर्वोचित केंद्रीय विशिष्ट कला भी होती है ।

(घ) विशिष्ट कलाओं के आपसी भेद—क्रमशः वास्तुकला, शिल्पकला, चित्रकला, संगीतकला और काव्यकला—प्रयुक्त ऐंद्रियक माध्यमों की देन है अर्थात् भौतिक दृष्टि से विभाजन करने पर विशिष्ट कलाएं प्राप्त होती हैं ।

(ङ) विशिष्ट कलाओं का पूरा समूह तीनों अवस्थाओं में पुनरावृत्त होता है, जैसे वास्तुकला का विकास प्रतीकात्मक—कलासिकल—रोमांटिक, तीनों युगों से गुजर कर होता है ।

(च) उपर्युक्त सभी सूत्र [(क), (घ), (ग), (घ) और (ङ)] मिलकर कला के दर्शन की रूपरेखा हो जाते हैं ।

टामस मुनरो के एक मानचित्र (दे० 'आर्ट्स एंड देयर इंटररिलेशंस', पृ० १७७) के आधार पर इस व्यवस्था को इस प्रकार अंकित कर सकते हैं—



अब हम इन पांचों सूत्रों की व्याख्या करेंगे ।

कला के इतिहास को हीगेल आइडिया या विश्वचित् का विकास मानते हैं । अपनी 'प्रतीकात्मक' अवस्था में यह ईजिप्ट (मिस्र)—कुछ हद तक चीन और भारत—की वास्तुकला में दृष्टिगोचर होता है । इसमें सच्ची पुनर्प्रस्तुति के बजाय मात्र संघटना रहती है; और गति के अभाव में स्थिरता । यहां पदार्थ आत्मचैतन्य को

लपेट लेता है। मकबरो, स्तूपों, विरेमिडों, ऊँचे स्तंभों के निर्माण में ही यह युग मुचर हो उठता है। इसमें भारतुल्यता (प्याइज) — पदार्थ और आइडिया की — का अभाव होता है। ... क्लासिकल युग में पदार्थ और आइडिया का समतोलन कायम हो जाता है। इसके दर्शन यूनान की शिल्पकला में होते हैं जहाँ यूनानी देवी-देवताओं की प्रतिमाओं में काव्यात्मकता (आइडिया) भी है। इसके अंतर्गत मानवात्मा की अभिव्यक्ति के लिए मानव-शरीर की अद्य अनुकूलता स्वीकार की गयी है। अतः हीगेल के अनुसार यूनानी शिल्पकला का युग न वर्तमान में है और न भविष्य में कभी हो सकेगा (विकेलमान-प्रभाव)। हीगेल देवताओं की ओलिम्पिक-दुनिया में अपने को पूर्णतः नहीं भुला सके। उन्होंने कहा कि इन वैचारे सुंदर और स्वतंत्र और आत्म-चैतन्ययुक्त देवों के ऊपर भी भाग्य है और इगी अपूर्णता को प्रकट करने के लिए रोमन व्यंग्य-कला का विकास हुआ। ... रूमानी या रोमांटिक युग के वियम में वे कहते हैं कि महा जिस पदार्थ पर अनंत आइडिया का प्रभुत्व हो जाता है उसके फलस्वरूप बाह्य रूप के कोशल से ध्यान हट जाता है। ईसाई आध्यात्मिकता (जिसका उत्थान रिनेसां-कला में उत्कर्ष को छू गया) ने कला-तत्त्व में पदार्थ — आइडिया अपना रूप — विषयवस्तु के संतुलन को भंग करके कला को पदच्युत करके धार्मिक निष्ठा को पदासीन कर दिया और यूनानी देवी-देवताओं की जगह ईश्वर या ईसा मसीह को ऐतिहासिक पुष्प बना दिया। किंतु द्रुइय्याय के अनुसार नैतिकता मूलतः बौद्धिक है और ऐंद्रियक माध्यम में व्यक्त नहीं की जा सकती। अतः आइडिया की प्रधानता तो होती गयी किंतु पदार्थ उपेक्षित होता गया। ईसाई मत के अनुसार शरीर (पदार्थ) के नाश के उपरांत आत्मा (आइडिया) के पुनर्जागरण का जो विश्वास फैला; अंतरात्मा को पहचानने के लिए सतों ने रहस्यवादी अनुभूतियों के जो संकेत दिये उन सबने मिलकर भी ईसाई रोमांटिकता को प्रतिष्ठित कर दिया। संगीत उपासना में सर्व-श्रेष्ठ कला-माध्यम हुआ। अतः हीगेल ने उसे पहला और चित्रकला से श्रेष्ठतर स्थान दिया। इसके उपरांत चित्रकला में ईसाई कथाओं के अंतर्लोक का प्रकाशन हुआ। अतः हीगेल ने उसे दूसरा स्थान दिया। हीगेल के समय में ही गोएथे, शिलर, हाइने आदि द्वारा जर्मनी का सांस्कृतिक रिनेसां फलीभूत हो रहा था जो यूरोपीय रोमांटिक आंदोलन से अनुप्राणित था और जो धर्म की अपेक्षा लोक-प्रधान था। अतः हीगेल ने सामंत शूरों के शौर्य, सुंदर रमणियों के प्रति प्रणय, आत्मगौरव और वफादारी के भावों से संबंधित जगत् को भी रोमांटिक चेतनता में शामिल कर लिया। अंततः उन्होंने परिहास्य अर्थात् ह्यूमर को रूमानी युग का अंतिम ह्लासोन्मुख पक्ष माना।

इस समग्र कला-इतिहास की धारणा पर श्लेगेल के विश्व-इतिहास की कल्पना की छाप है। इतिहास, समाजशास्त्र और इतिहास-दर्शन, तीनों के अनुसार कला के केवल ये ही तीन युग इसी क्रम में कही नहीं हुए हैं। वस्तुतः हीगेल ने अपने दर्शन के अनुरूप ही कला-इतिहास को इस प्रकार रंग डाला है। ऑनल्ड टायन्वी ने लगभग बीस देशों के कला-इतिहास की क्रमानुसार सूची पेश करके इसे अंतिम रूप में अप्रामाणिक सिद्ध कर दिया है। फिर, केवल यूरोप के आधार पर ही वे इसके सार्व-

भौम और सार्वकालिक होने का दावा किस प्रकार कर सकते हैं ? अब इसका महत्त्व केवल किसी संग्रहालय के लिए ही है। इसके अलावा हीगेल ने प्रत्येक कला-युग के अनुरूप एक सर्वोचित [दे० सूत्र (ख), पिछला पृष्ठ] कला-प्रारूप की व्यवस्था करके इसे और भी असंगत बना दिया है।

जैसाकि ऊपर निर्दिष्ट हो चुका है, उन्होंने ऐतिहासिक अभ्युत्थान के साथ-साथ कला-चक्र भी प्रस्तुत किया है; जैसे प्रतीकात्मक युग की प्रतीकात्मक कला, जिसकी विशिष्ट श्रेणी वास्तुकला है। इसका विकास ऐतिहासिक विकास का पूरक है—

प्रतीकात्मक कला में आइडिया की अपर्याप्त अभिव्यक्ति होती है और उस पर बाह्य रूप हावी रहता है (पदार्थ का आइडिया पर प्रभुत्व)।

क्लासिक कला में आइडिया और बाह्य रूप दोनों में संगति रहती है (पदार्थ और आइडिया की भारतुल्यता) और

रोमांटिक कला में अनंत आइडिया बाह्यता के ससीम रूपों से मुक्त होने की कोशिश करता है और स्वतंत्र, अनंत, आत्मचेतन होकर ऊर्ध्वविचरण करता है (आइडिया का पदार्थ पर प्रभुत्व)।

अंत में हीगेल प्रत्येक कला-प्रारूप के बाह्याभिव्यक्तीकरण के लिए एक विशिष्ट कला की भी कल्पना करते हैं; जैसे, प्रतीकात्मक कला-प्रारूप के लिए वास्तुकला, क्लासिकल के लिए शिल्पकला और रूमानी के लिए चित्रकला, संगीतकला एवं काव्यकला। किंतु ये विशिष्ट कलाएँ (विशिष्ट कला-प्रारूपों से संयुक्त) तीनों ऐतिहासिक अवस्थाओं से भी गुजरती हैं। अतः इनमें से प्रत्येक के भी प्रत्येक ऐतिहासिक काल के अनुरूप तीन रूप हो जाते हैं। उदाहरणतः वास्तुकला का विकास प्रतीकात्मक, क्लासिकल और रोमांटिक युग से गुजरकर ही होता है।

प्रत्येक विशिष्ट कला एक विशेष ऐंद्रियिक माध्यम का विकास है। ललित या सुंदर कलाओं की विशेषताएं संक्षेप में निम्नलिखित हैं—

वास्तुकला बाह्य (रूप-प्रधान) है और इसका उपादान अकार्वेनिक (कार्वेनिक भी, जैसे प्लास्टर) पदार्थ (जैसे मिट्टी, पत्थर, काष्ठ) हैं। इसके मूल्य दो हैं— उपयोगिता और सौंदर्य। इसकी रूप-व्यवस्था समानुपात पर आधारित बौद्धिक संबंध है। यहाँ कला-नियमों के बजाय मैकेनिक्स तथा ज्यामिति के नियम लागू किये जाते हैं और ये सामान्य विचारों का (आइडिया का न्यूनतम) संवहन करते हैं। प्रतीकात्मकता के युग में इसके प्रतीक स्तूप, स्तंभ और तीरणादि हैं। यद्यपि यह मुख्यतः प्रतीकात्मकता के युग की ही कला है लेकिन क्लासिकल युग में यह देवत्व का प्रतिष्ठान करती है और इसके प्रतीक मंदिर, गिरजाघर, आवासगृह, रंगशालाएँ, नाट्यशालाएँ आदि हैं। इस बिंदु पर इसमें (—वास्तुकला) से शिल्पकला का आविर्भाव होने लगता है। रूमानी युग में यह लौकिक होती है जिसकी प्रतीक गोथिक इमारतें हैं जिनमें शनैः-शनैः पदार्थ का ठोस-पन समाप्त होने लगता है। यहाँ अंतर्देवत्व और बाह्य वास्तुकला-वस्तुओं का संबंध है। अतः यह प्रतीकात्मक है।

शिल्पकला में यद्यपि माध्यम वास्तुकला वाला ही होता है और यह भी



१ है, लेकिन इसमें रूप (फॉर्म) तथा विषयवस्तु (कॉन्टेंट) की संगति  
 २ ॥ लिए यह कलासिकल प्रारूप वाली है यद्यपि यह भी कठोर पदार्थ (जैसे  
 ३ ता, पीतल, पत्थर, काष्ठ आदि) में ही अभिव्यक्त होती है। वास्तुकला-  
 ४ ॥ व्यक्त आइडिया घुंघला होता है; किंतु एक मूर्ति (शिल्प) में यह स्पष्ट होता  
 ५ ॥ यह आत्मचैतन्य को धारण करती है और उसके (आत्मचैतन्य) आधिर्भाव की  
 ६ मध्यबिंदु है। यूनानी शिल्पकला कलासिकल कला का चरमोत्कर्ष है।

चित्रकला रोमांटिक प्रारूप में से पहली कला है जिसमें स्थानगत स्थूलों का लोप  
 होना शुरू होता है जिससे यह द्वि-आयामी रह जाती है। यह प्रकाश-छाया और रंगों-  
 रेखाओं का उपयोग करती है। अतः भौतिक वास्तविकता में जो कुछ यह छोटी है,  
 वही पुनःस्तुति की शक्ति में हासिल भी कर लेती है। यह ठोस विस्तार की ऐंद्रियक  
 भौतिकता से विमुक्त है। अतः पुनःस्तुति-सामर्थ्य के कारण यह शिल्प की तरह एक  
 या समूह मानव-प्रतिरूपण के बजाय एक संपूर्ण दुनिया, संवेग, आवेग, कार्य, अंत-  
 जंगत, संबंध, आदि की अभिव्यंजना की शक्ति प्राप्त कर लेती है। फलस्वरूप माध्यम  
 की सीमाएं अभिव्यंजना को उपलब्धियों में दक्षिण करती हैं। हीगेल रिनैसां  
 कालीन ईसाई-चित्रकला से अनुप्राणित होकर इसका प्रथम रोमांटिक कला के रूप में  
 अभिप्रेक करते हैं। इस आधार पर गिओटो की 'जोशिम की चरागाह के बाड़े में  
 वापसी', फ्रा एंजेलिको की 'एनग्निपेसन', टिशियां की 'पिसारो मेडोना', वेरोनीज की  
 'सेंट केथेरीन की शादी', टिटोरेट्टी की 'काना की विवाह की दावत', एलप्रिको की  
 'संत फ्रांसिस', रेम्ब्रां की 'व्यभिचार में पकड़ी गयी स्त्री ईसा के सम्मुख' आदि उदात्त  
 ईसाई रोमांटिक-कलाकृतियां उल्लेखनीय हैं।

संगीतकला रोमांटिक प्रारूपों में दूसरे नंबर की कला है जिसमें स्थान का  
 पूर्णतः लोप हो जाता है। यह चित्रकला से अधिक विद्विलास को प्रकट करने वाली  
 और मर्म-स्पर्दन उत्पन्न करने वाली है। इसमें राग-रागिनियों का संसार मानव जाति  
 के भाव-संस्कारों का मंथन करता है, स्मृति को जागृत करता है और आत्मचैतन्य के  
 लोक में दीप्त हो उठता है। इसमें गति है; यहां तक कि भौतिक पदार्थों तक में  
 यह कंपन उत्पन्न करती है।

काव्यकला रोमांटिक प्रारूपों में तीसरे और अंतिम नंबर की कला है जो  
 केवल रोमांटिक ही नहीं, सार्वभौम या वैश्वक (यूनिवर्सल) भी है क्योंकि यह सार्व-  
 कालिक तथा सार्वदेशिक है। यह देश और काल दोनों की कला है : बिंबों की  
 उत्पादक होने के कारण यह देश-युक्त, तथा समय के प्रवाह में मानवों की कथा कहने  
 के कारण काल-युक्त है। इसमें ही 'मानव जाति की सामूहिक आत्मचेतना' का अंगी-  
 कार होता है। यही आत्मचैतन्य को पूर्णतः धारण करती है। यह संगीत से उच्चतर  
 है। गिलबर्ट और कुह्न के अनुसार "काव्यकला की सार्वभौमता—घटनाओं की  
 दशाओं और रागों का उन्मूलन कर सकती है। इसके अलावा इसमें (निहित आइ-  
 डिया की) दीप्ति एक चरित्र या दृश्य को भी तीव्रता से उरकीर्ण करके अंकित कर  
 सकती है। जब होमर आर्किलीज की ढाल का वर्णन करते हैं तब वे काव्य में शिल्प

से प्रतियोगिता करते हैं। किंतु जब वे आर्किलीज के क्रोध के परिवर्तनों का वर्णन करते हैं तब वे एक संगीतकार के सदृश एक आंतरिक 'स्व' के संवेगों का अनुकरण करते हैं। संगीत की ध्वनि की तरह काव्य का माध्यम (ध्वनि न होकर) बिंब है; और बिंब एक पदार्थ तथा चितन के बीचोंबीच होता है। लेकिन काव्यात्मक बिंब तो ठीक आधी दूरी पर स्थित एक घर है जिसका सिंहद्वार तो चितन एवं दर्शन की ओर है तथा पिछवाड़ा कला की ओर। "शब्दार्थ—ध्वनि नहीं—ही काव्य में सब-कुछ है।"<sup>१</sup>

इस प्रकार वे काव्य को दर्शन से पृथक् भी कर देते हैं और उसे दर्शन के सर्वाधिक सन्निकट भी ले आते हैं।

काव्य तीन भागों में विभक्त है—महाकाव्य, वेणुगीति तथा नाटकीय या नाटक। हम इनका अत्यंत संक्षिप्त परिचय देंगे।

महाकाव्य में किसी राष्ट्र के आदिम इतिहास की महत्तम घटनाओं का इतिवृत्त होता है। अतः यह बेहद बहिर्मुख और विस्तारपूर्ण होता है। इसमें कार्य-व्यापार की बहुलता और राष्ट्र की एकजुट चेतना का ग्रहण होता है। फलस्वरूप इसमें वर्णित नायक वैयक्तिक न होकर चरितनायक होते हैं जो बाह्य जीवन में महत्तम संघर्ष-आदर्श आदि उपस्थित करते हैं। इस प्रकार महाकाव्य और राष्ट्र-इतिहास का संगम हो जाता है। हीगेल ने केवल राष्ट्रों के आदिम इतिहास को ही दृष्टि-सम्मुख रखा है जबकि इटालवी दांते, अंग्रेज मिल्टन और जर्मन गोएथे के महाकाव्यों को बरबस भुलाने की कोशिश की है। महाकाव्य-क्षेत्र में वे यूनानी कवि होमर को सर्वोत्तम मानते हैं।

वेणुगीति में अतर्मुखी जीवन से अलग वैयक्तिक मनुष्यों का जगत् होता है। अतः यह सब से कम बहिर्मुख और विस्तृत होता है। इसमें 'व्यक्तित्व' का आविर्भाव होता है [स्फिरिट से आत्मा, और आत्मा से व्यक्तित्व] जिसकी वजह से काव्यकृति प्रकृति-उपज से अधिक उसकी स्व-सृष्टि होती है। इसलिए इसमें एक ओर तो तीव्र ऐकान्तिकता मिलती है और दूसरी ओर निर्विकल्प विलक्षणता (यूनिकनेस)। वेणुगीति-क्षेत्र में वे जर्मन महाकवि गोएथे को सर्वश्रेष्ठ मानते हैं।

नाटकीय काव्य या नाटक में महाकाव्य एवं वेणुगीति दोनों का संयोग होता है। इसमें एक ओर तो कार्य-घटनाओं के द्वारा महाकाव्य का सामाजिक सत्त्व तथा दूसरी ओर राष्ट्रीय समग्रता के बजाय वैयक्तिक चितन के द्वारा वेणुगीति का वैयक्तिक रूझान घुल-मिल जाता है। इसकी परिणति त्रासदी (ट्रेजेडी) में है [यहां वे अरस्तू की स्थापना को अपने ढंग से ग्रहण करते हैं] जहां दो परस्पर विरोधी शाश्वत शक्तियों का द्वंद्व चला करता है। इस द्वंद्व के कारण निर्विकल्प आत्मचैतन्य का सतुलन भंग होता है और फलस्वरूप पात्रों में तनाव और खिंचाव आता है। अंत में फलागम की स्थिति में जब कलावस्तु का उत्कर्ष होता है तब यह द्वंद्व समाप्त

१. 'ए हिस्ट्री ऑफ ऐस्थेटिक्स', पृ० ४५२।

होता है और इस समाप्ति में व्यक्ति की रचयितकता का नाश (मुल० 'रेचन' से) हो जाता है। अंत में पूर्ण प्रशंति छा जाती है। इस क्षेत्र में वे रोकफलीज को महत्तम नाटककार मानते हैं। तीर्थ द्वंदों के बीच भी पात्रों को दुःख और भय की विभीषिकाओं को झेलते हुए भी आंतरिक लोक को सशक्त बनाना चाहिए। इसके लिए वे नायक प्रोमेथियस को आदर्श मानते हैं। उन्होंने प्रतिष्ठित चित्रकार मुस्लिओ द्वारा गरीब भिखारी-बच्चों के चित्रण का भी उदाहरण देते हुए कहा कि वे नन्हे बाह्य संघर्ष को झेलते हुए भी अंतःप्रकाश से दीप्त हैं। इस प्रकार हीगेल नाटक में विरोधी भावों और मानव के मंगल मार्ग के अभियानों को अनिर्वाह-सा मान लेते हैं।

सारांश यह है कि हीगेल अपने कला-दर्शन में आद्यंत एक पुनरुत्थानवादी के रूप में नजर आते हैं; जहां भी उन्हें मौका मिलता है, वे झटपट मानव-जाति की आदिम अवस्था के आदर्श लोक की ओर ललक उठते हैं। उन्होंने कलाओं में भी केवल त्रिवे स्वीकार करके उन्हें स्वतः पुष्पित होने से रोककर अपने दर्शनपाश में जकड़ दिया है। इसके अलावा उनकी नजर शास्त्रीय पांच ललित कलाओं से आगे का वर्गीकरण करने में असमर्थ रही जबकि उनके युग में ही कई नयी कलाएं विकसित हो चुकी थीं।

इसी धाराप्रवाह में—सौंदर्य-सिद्धांत का प्रतिपादन करने वाले इन त्रिपुटों से हटकर—अप्रासंगिक रूप से उदात्त संबंधी उनके निर्णयों को जान लेना भी समीचीन होगा।

उनकी उदात्त-धारणा आंतर पक्ष के वजाय (कांट) बाह्य पक्ष (बर्क) पर आश्रित लगती है। जाहिर है कि उन पर उदात्त-संबंधी बाह्य पक्ष वाली प्राचीन धारणा की ही छाप है जहां वस्तु की विराटता प्रधान होती है। वस्तु की विराट कल्पना की घजह से ही वे उदात्त की प्रतीकात्मक कला से निःसृत मानते हैं और विशाल पिरेमिड, हिमू-काव्य आदि की रूपगत प्रमुखता में उसे केंद्रित करते हैं। इस प्रकार वे 'पूर्ण' के वजाय 'प्रतीक' को, और आइडिया के वजाय पदार्थ को उदात्त का मूल सत्त्व सिद्ध करते हैं।

यही नहीं, उदात्त प्रतीकात्मक कला-रूप का एक गुण भी है। उसमें समतोलन (ब्याइज) का अभाव होता है। उसमें रूपगत विराटता तो होती है लेकिन संगीतात्मकता और गत्यात्मकता नहीं होती क्योंकि वह क्लासिकल और रोमांटिक दोनों कलाओं से पृथक् है।

इस प्रकार यह अपर्याप्त अभिव्यंजना से जुड़ जाता है। यह अनंतता को अभिव्यक्त करने की चेष्टा-मात्र है। अतः असंभव है, अपर्याप्त है। उदात्त के अनुभव में मनुष्य को अपनी ससीमता का और ईश्वर से अपनी अनंत दूरी का भान होता है। इसलिए उदात्त के अनुभव में अमरता का भाव प्रतिष्ठित नहीं हो सकता। सौंदर्य और आइडिया में तो देश-काल-निरपेक्षता है किंतु अनंत की अपर्याप्त अभिव्यंजना वाले उदात्त में नहीं। अतः उदात्त सौंदर्य और आइडिया से भी पृथक्

है। इस प्रकार हीगेल उदात्त को 'अपर्याप्तता की चेतना' से जोड़ देते हैं (जबकि उनके पूर्ववर्ती कांट उसे नैतिक नियम से संलग्न करते हैं)। इन्हीं कारणों से हीगेल ने शासद को भी उदात्त-बहिर्भूत घोषित किया है। अस्तु।

(स) मानचित्र संख्या ३ में जिन आठ त्रिपुटों (संख्या ७ स १४ तक) का द्वंदात्मक विकास है, उनमें से अधिकांश को लघुता तथा प्रसंग-संबद्धता के लिए छोड़ा जा सकता है। यहां हम केवल कला-दर्शन-संबद्धक त्रिपुटों और अंतःश्रेणियों का निरूपण करेंगे।

ये सभी त्रिपुट अंतर्व्यंजित आत्मचैतन्य के अंतर्गत हैं जिनमें हीगेल ने मनोलोक की मनोवैज्ञानिक-दार्शनिक निष्पत्ति की कल्पना की है। इनमें मूलप्रवृत्ति, चेतना, अनुभूति, संवेदना, स्मृति, संस्मरण, कल्पना, प्रातिभ ज्ञान, चिंतन, पुनःप्रस्तुति आदि सभी मानव-वृत्तियां संग्रहित हैं। इस त्रिपुट-शृंखला की मूल प्राणिशास्त्रीय समस्या है—'पाशु बोधात्मकता (ऐनिमल सेंसिबिलिटी) से बुद्धि और अभिलाषा या कामना किस प्रकार विकसित होती है; अर्थात् वे (बुद्धि और अभिलाषा) किस प्रकार जैविक प्राणियों और पशुओं से पुनः दार्शनिक मस्तिष्क में आकर अपने मूल विवेक को प्राप्त कर लेती हैं?'

इसके पहले हम बता चुके हैं कि आइडिया विवेकशील होते हुए भी प्रकृति-त्रिपुट में विवेकहीन प्रतीत होता है और अंधशक्ति के रूप में रहता है। इसके उपरांत पशु-जीव-संगठन में उसमें पाशु बोधात्मकता का विकास होता है। अंततः मानव-जीव-संगठन में उसमें पूर्ण व्यवस्था तथा विशेष क्षमताएं विकसित हो जाती हैं जो मिलकर आत्मा कहलाती है। यह आत्मा प्रकृति एवं आत्मचैतन्य का द्वंदात्मक ऐक्य है। अतः यह प्रकृति का अभौतिक सार्वभौम पक्ष है। आत्मा मस्तिष्क के विशेषीकरण (पर्टीकुलराइजेशन) और वैयक्तिकरण (इंडिविजुअलाइजेशन) का भी आधार है।

इस आत्मा के उपत्रिपुट (संख्या ८) में 'प्राकृतिक आत्मा' में इदम् की स्थिति है; 'अनुभूत आत्मा' में इदम्=अहम् की स्थिति है और 'वास्तविक आत्मा' में सोज्ह की स्थिति है। वास्तविक आत्मा में शरीर-आत्म का ऐक्य है। अतः यहाँ व्यक्तित्व के सार्वभौम और वैयक्तिक दोनों पक्षों का उत्थान होता है। इसी वजह से मानव सार्वभौम होते हुए भी भिन्न-भिन्न व्यक्तित्वों वाले होते हैं और भिन्न-भिन्न प्रतिभाएं भिन्न-भिन्न रसों से आप्लावित रहती हैं।

अंतर्व्यंजित आत्मचैतन्य की दूसरी अंतःश्रेणी (आत्मा के वाद) 'चेतना' की है। इस दशा में पूर्ण आत्म-साक्षात्कार होता है। इसलिए यह वास्तविक आत्मा से अधिक विकसित है क्योंकि इसमें विषय के प्रति सजगता है जो स्व-बहिर्भूत होती है। अतः यहाँ विषयों का ही नहीं, विषय का भी परिज्ञान होता है।... इसके एक उप-त्रिपुट (सं० ९) में समन्वय की स्थिति में बुद्धि उपलब्ध होती है जहाँ ऐंद्रियक चेतना तथा स्व-चेतना के वाद-विवाद के बीच संतुलन है। यही सार्वभौम और विशिष्ट

के बीच भेद होता है अर्थात् ऐंद्रियक जगत् के मायावागुंठन तथा अतींद्रिय जगत् के सत्य का भेद नजर आता है ।

अंतर्व्यक्त आत्मचैतन्य का समन्यय मस्तिष्क (दे० सं० ७) में होता है । यह हीगेल की निष्पत्ति का दूसरा केंद्रबिंदु है । यहां पहुंचकर बहिर्वस्तु अंतर्घनि हो जाती है और वह आत्मचैतन्य के रूप में ही जानी जाती है । इसकी सभी प्रतिक्रियाएं इसमें ही सन्निहित एवं इस जगत् से सम्बद्ध हैं । इसके तीन खंड हैं—सैद्धांतिक मस्तिष्क, व्यावहारिक मस्तिष्क और मुक्त मस्तिष्क (त्रिपुट सं० १०) ।

इस त्रिपुट (सं० १०) के 'व्यावहारिक मस्तिष्क' के क्षेत्र में मस्तिष्क अपनी सक्रियता से स्वयं ही इस जगत् का निर्माण करता है । अतः इसकी वृत्तियों का विकास एक बहुमुखी त्रिपुट (सं० ११) में होता है । यह उप-त्रिपुट हीगेल-कृत 'संवेग-सिद्धांत' का आधार और अंतर्व्यक्त आत्मचैतन्य-शृंखला में सर्वोच्च है । इसके तीन खंड हैं—(१) 'व्यावहारिक अनुभूति' में समजस और असमजस दोनों अवस्थाओं के होने से मुख और दुःख दोनों का सहयोग है; (२) 'आवेश और चुनाव' की उपस्थिति के कारण अनुकूलता का तत्त्व आ जाता है जिसके वशीभूत होकर वांछित रूपों की रचना होती है । वांछित वृत्ति में आवेशों का चुनाव ही है अर्थात् जब हम आवेशों में से चुनते हैं और अनुकूल को ग्रहण करते हैं, तभी चुनाव की पुष्टि होती है और (३) हर्ष किसी विशिष्ट चुने गये आवेश से उत्पन्न दशा है जहां व्यक्ति की संपूर्ण वैयक्तिकता का तिरोभाव हो जाता है (तल्लीन दशा) । इस तल्लीनता में एकाग्र कामना या राग से पूर्ण संबंध जुड़ जाता है जो अपनी परिणत दशा में संवेग (इमोशन) कहलाता है । इस प्रकार संवेग की अवस्था में एक चुने हुए आवेश की परिपक्वता होती है जहां संपूर्ण 'आत्मा' लय हो जाती है । अतः एक समय में एक ही आवेश की प्रधानता हो सकती है । इस प्रकार संवेग और आवेग मिलकर क्रिया को उत्प्रेरित करते हैं । अतः यह (हर्ष) सृजनात्मक मस्तिष्क की क्रियाशीलता और संस्कार तथा अभिरुचियों से संलग्न है । इसमें क्रियातत्त्व की अधिकता के कारण इसे नाटकीय कार्यों (अभिनय समेत) का भी आधार माना जाता है । यह महत् लक्ष्यों की पूर्ति (=संतुष्टि) से उत्पन्न होता है [इस त्रिपुट-व्याख्या के समानांतर आई० ए० रिचर्ड्स के मूल्य-सिद्धांत रखकर परखे जा सकते हैं] ।

त्रिपुट सं० १० का दूसरा खंड 'सैद्धांतिक मस्तिष्क' है जहां हम ज्ञान तथा उसके समस्त लीलारूपों को प्राप्त करते हैं; जैसे कल्पना, संस्मरण, स्मृति, प्रातिभ ज्ञान आदि । ये सब ज्ञान के विधेय हैं । सैद्धांतिक मस्तिष्क स्थूल रूपों की रचना न करके कल्पना, प्रातिभ ज्ञान, संस्मरण जैसे सूक्ष्म रूपों की सृष्टि करता है । अतः यहां धारणाओं की उपलब्धि होती है ।

इसके पहले उपत्रिपुट (सं० १२) के अंतर्गत सबसे पहले 'प्रातिभ ज्ञान' आता है जिसे हीगेल अनवरद्ध या विकल्पहीन मानते हैं । यह वैयक्तिक मस्तिष्क की अंतर्मुखी छाप है जिसमें सार्वभौम चरित्र नहीं होता । यह नितांत अंतर्लीन है । इसमें निर्णय की अवस्था का पट्टा घुंघला आभास तो होता है किंतु उतरे सार्फ-सार्फ

पीछा नहीं जा सकता। इसकी दो विशेषताएँ हैं—'ध्यान' (अटेंशन) जो मस्तिष्क को दिगोन्मुख करके किसी स्थल पर केंद्रित करता है, और आत्मसाहचरण (सेल्फ-एक्सटेंशन/आइजेशन) जो अंतर्मुखी अभिव्यक्ति को विषयगत अर्थात् देश-काल-संभूत बना देता है। प्रातिम ज्ञान के प्रतिवाद अर्थात् 'पुनर्प्रस्तुति' में व्याप्तीकरण नहीं होता।

'पुनर्प्रस्तुति' के विरुद्ध त्रिपुट (सं० १३) में गंस्मरण या पुनस्मृति है जहाँ अवचेतन में पड़े सर्वसाधारण (प्रातिम ज्ञान के वैयक्तिक के विपरीत) विषय मस्तिष्क के प्रत्याह्वान द्वारा चेतन जगत् में प्रकट होते हैं। ये विषय विशिष्ट न होकर सार्वभौम होते हैं। 'पुनर्प्रस्तुत का दूसरा स्वरूप 'कल्पना' है जहाँ कोई एक तथा ऐकान्तिक विषय के बजाय अनेक तथा संघट्ट विषयों का चेतन जगत् में धारावाहिक प्रवर्तन होता है। यहाँ मनोविज्ञान का मुक्त साहचर्य वाला नियम लक्षित होता है क्योंकि विषय-प्रवाह पर तर्क या हेतु का नियंत्रण नहीं लग पाता। अतः यहाँ नये विषय उत्पन्न होते हैं और अनुस्यूत भी। अतः कल्पना उत्पादक और पुनरुत्पादक दोनों है। अंत में 'स्मृति' है जो वाचिक विषयों के माध्यम से (मूलतः शब्द, स्वर द्वारा) उत्पन्न एक प्रकार की पुनर्प्रस्तुति है।

सबसे आरंभ में त्रिपुट सं० १० का तीसरा खंड (-'समन्वय') 'मुक्त मस्तिष्क' है जहाँ संकल्प या कामना 'शुद्ध सार्वभौमिकता या वैश्वकता' में परिणत होती है अर्थात् जहाँ लौकिक विषय तथा क्रिया के लोप के साथ-साथ कामना के आलंबन वैयक्तिक न रहकर सार्वभौम देश-काल-निरपेक्ष हो जाते हैं। यह पूर्ण-काम और स्व-विस्तारी है, इसलिए यह मुक्त है। यही कला और मानव-आत्मा की सार्वदेशिकता तथा सार्वकालिकता के मानस-उत्स हैं। (इस दशा की तुलना अभिनव-गुप्त के देश-काल-मुक्त साधारणीकरणवाद से की जा सकती है)।

इस तरह हीगेल के सौंदर्य-दर्शन की तरह त्रिपुटों की शृंखला पूरी होती है। मनोलोक-संबंधी त्रिपुटों पर बर्क तथा एडीसन की परंपरा की गहरी छाप है और कई वृत्तियों की स्थापनाएँ आज मनोविज्ञान की दृष्टि से असंगत होंगी; जैसे आत्मा का विवेचन (त्रिपुट सं० ८), सैद्धांतिक और व्यावहारिक मस्तिष्क का विभेद (त्रिपुट सं० १०), कल्पना की धारणा (त्रिपुट सं० १३) आदि। इनके विषय में हम आरंभ में बातें कर चुके हैं।

अंत में हम क्रीचे के एक कथन से हीगेल के सौंदर्यबोधशास्त्रीय चिंतन का समापन करते हैं—“हीगेल का सौंदर्यबोधशास्त्र (मानो) अंत्येष्टि समय का ओजस्वी भाषण है। वे कला के क्रमबद्ध रूपों का पुनर्निरीक्षण करते हैं; आंतरिक यद्यमा की क्रमशः बढ़ती हुई दशाओं को दिखाते हैं और फिर सबको कब्र में रख देते हैं। सबसे अंत में दर्शनशास्त्र उसका मसिया लिखने को बाकी बच जाता है।”

×

×

×

इस मध्यांतर में हम तीन संवेगवादी (इमोशनलिस्ट) सौंदर्यबोधशास्त्रियों की

मूल्य-स्थापनाओं का निरूपण करेंगे। ये हैं—यूजीन वेरोन्, लियो निकोलाएविच तोल्सतोय और यर्जो हर्न ।

## यूजीन वेरोन्

फ्रांसीसी यूजीन वेरोन् (१८२५-८६ ई०) ने 'रूपवाद' के विरोध में संवेगवाद की प्रतिष्ठा की। उन्होंने कला का अभिधान संवेगों में मानते हुए उसे संवेगों की सार्वभौम भाषा घोषित किया। अभी तक पुस्तकीय (एकेडेमिक) सौंदर्यबोधशास्त्र में आत्मचैतन्य या आइडिया-प्रसूत 'निविकल्प सौंदर्य' ही सार्वभौम माना जाता था; किंतु वेरोन् ने संवेगों को मानव-जाति की बसीयत मानकर कला की सामाजिकता, लौकिकता और भावात्मकता को भी प्रस्थापना की।

उनके अनुसार वस्तु के दो पक्ष हैं—पहला, स्वयं वस्तु का रूप; और दूसरा उसका सार या सत्त्व। स्वयं वस्तु तो बाह्य विभूषण है किंतु सार है अंतर्जगत् से उसका संघान। बाह्य विभूषण और अंतर्जगत् के बीच सामंजस्य कायम करने के लिए कला अभिव्यंजना करती है। इस अभिव्यंजना में कलाकार और परिपार्ष्वं तो आपस में गुंथ जाते हैं किंतु कलाकार और अन्य मनुष्यों की कड़ी छूटी रह जाती है। वेरोन् कला का धर्म 'अभिव्यंजना मात्र मानते हैं—प्रेषणीयता के सहित या बिना। इस प्रकार वे प्रेषणीयता के बजाय अभिव्यंजना को महत्त्व देते हैं। यदि कलाकार आंतरिक अभिव्यंजना की अपेक्षा बाह्य अभिव्यंजना में लीन रहता है तो निश्चय ही अनुभूति-अभिव्यक्ति-अनुभव, तीनों का समावेश होगा और प्रेषणीयता लाजिमी होगी। वेरोन् इस मूल तथ्य को छोड़ जाते हैं।

यह अभिव्यंजना या तो दृश्य होती है (रेखा, रूप, रंग आदि), या श्रव्य (शब्द, ध्वनि आदि), या फिर मुद्रात्मक (अभिनय, अनुभवादि)। अतः इन तीन प्रकार की अभिव्यंजनाओं में ही कला की स्थिति है। चूंकि अभिव्यंजना मात्र संवेगों का प्रकाशन करती है इसलिए सौंदर्य इसका सहवर्ती होते हुए भी अभिव्यंजना के अधीन है। इस प्रकार वेरोन् सौंदर्य को भी दूसरा दर्जा दे देते हैं। यह अभिव्यंजना तात्कालिक या सहज या संस्मरणात्मक, तीनों ढंग के संवेगों का कला में अपनी शक्ति द्वारा समावेश करती है। अतः कला में रूप का प्रत्यक्षीकरण तथा अभिव्यंजना की शक्ति, दोनों का समावेश है। यही उनके 'संवेगात्मक अभिव्यंजनावाद' का पक्ष-वाक्य है।

इसी पक्षवाक्य के आधार पर वे सौंदर्यतत्त्व के दो स्वरूप मानते हैं (जो मूलतः 'रूप' और 'विषयवस्तु' ही हैं)—(१) अलंकरणात्मक (डेकोरेटिव) और (२) अभिव्यंजनात्मक (एक्सप्रसिव)।

अलंकरणात्मक कला में रूप प्रधान है। इसमें विचार और अनुभूति की उपेक्षा तथा रेखा, रंग, ताल, गति, ध्वनि, प्रकाश-छाया आदि दृश्य एवं श्रव्य रूपों की प्रधानता है। अलंकरणात्मक कला के तत्त्वों के निरूपण में वे मानो विकेलमान की तरह ही संगति (हार्मनी), लावण्य और ऐंद्रियता को वृद्धते हैं। इस कला की

प्रधानता प्राचीन (क्लासिकल ?) युग में रही है ।

अभिव्यंजनात्मक कला 'मानव-व्यक्तित्व की उत्तेजित अभिव्यक्ति' होती है अर्थात् यह गहन संवेग-प्रधान है । अतः यह महत्-विषयवस्तुओं के योग्य है और नैतिक तथा बौद्धिक मूल्यों का भी अंगीकार करती है । इस प्रकार वे उदात्त विषय-वस्तुओं के महत्त्व को पुनर्स्थापित करके रूपवादियों की एकांगिता को तहस-नहस कर देते हैं । यह कला आधुनिक युग में परिव्याप्त है ।

वे भी अंततः रूप और विषयवस्तु के संतुलन के रहनुमा हो जाते हैं । उत्तम कला में दोनों का संयोग होना चाहिए क्योंकि दोनों परस्पर पूरक हैं । उत्तम अभिव्यंजनात्मक कला के लिए तो अलंकरणात्मक कला की नींव ही चाहिए ।

इस प्रकार वेरोन् महत्त्वहीन होते हुए भी रूपवादियों की मान्यताओं के ध्वंसक तथा तोल्सतोय के अग्र प्रभावक के रूप में महत्त्वपूर्ण हैं । उन्होंने अपने 'संवेगात्मक अभिव्यंजनावाद' को आधुनिक धरातल दिया, यद्यपि प्रेपणीयता और सौंदर्य के प्रश्नों पर वे गुमगुम-से हो गये हैं ।

## तोल्सतोय

रूसी कलाकार लेव निकोलाएविच तोल्सतोय (१८२८-१९१० ई०) ने वेरोन् की कला-परिभाषा का परिवर्द्धन किया । वेरोन् ने संप्रेषण-युक्त अथवा वियुक्त अभिव्यंजना पर जोर दिया तो तोल्सतोय ने संप्रेषणीयता को अनिवार्य ठहराया; वेरोन् के अनुसार कला अभिव्यंजना-प्रवण संवेगों की सार्वभौम भाषा है तो तोल्सतोय के अनुसार वह सार्वभौम संवेगों के माध्यम से प्रेषणीय भाषा; वेरोन् के अनुसार संप्रेषण-युक्त अथवा वियुक्त अभिव्यंजना ही लाजिमी है तो तोल्सतोय के अनुसार संवेगों के द्वारा संप्रेषण या प्रेषणीयता; वेरोन् संवेगों की परिधि में हास-रुदन जैसे तात्कालिक तथा सहजस्फूर्त संवेग भी शामिल कर लेते हैं किंतु तोल्सतोय वर्डस्वर्य की तरह केवल सुस्मृत संवेगों को ही ग्रहण करते हैं । अतः तोल्सतोय सार्वभौम संवेगों के लिए सार्वभौम भाषा की परिस्थितियां भी उत्पन्न करके कला में गंभीरता, व्यापकता एवं सहजता शामिल कर लेते हैं ।

अपनी सौंदर्य-मीमांसा में वे कोरमकोर एक 'संवेगवादी' हैं जो बार-बार 'अभिव्यंजना' तथा 'प्रेषणीयता' को साधन-मूल्य घोषित करते हैं । यही नहीं, रिनसां के पश्चात् के फ्रांस, जर्मनी, इंग्लैंड और अमेरिका की सौंदर्य-कला विषयक स्थापनाओं को वे अपनी महान् चुनौतियों से लड़खड़ा देते हैं, यद्यपि अपने अंतर्विरोधों के मामले खुद भी लड़खड़ा-से जाते हैं । उन्होंने प्लेटो की परंपरा में—किंतु उनसे भिन्न होकर—सच्ची कला एवं मिथ्या कला की कसौटी बदलने की चुनौती दी । उन्होंने यूनानी कला (जैसे होमर) के साथ-साथ ईसाई कला (गोस्पेल) को भी ग्रहण किया तथा संत बागस्टाइन (३५४-४३० ई०), संत थामस के मध्यकालीन ईसाई-दर्शन के सिद्धांतों से प्रेरणा ली । परिणाम यह हुआ कि वे 'कला के धार्मिक सिद्धांत' के प्रतिपादक हो गये जिसमें ईसाई अराजकतावाद तथा फ्रांसीसी प्रजातंत्रवाद का मिलाप है । उन



दूसरी चुनौती रसग्राही या भोक्ता के संबंध में है। न तो वे प्लेटो की तरह उसे दार्शनिक मानते हैं, न ही मध्य आर्नेल्ड (१८२२-१८८८ ई०) की तरह समाज का वर्बर-फिलिस्तीन-पोपुलेस नामक तीन वर्गों में विभाजन करते हुए, प्रधानतया फिलिस्तीनी लोगो में संस्कृति की मधुरता ('हिब्रेइज्म') एवं आलोक ('हेलेनिज्म') का कल्पित मेल कराकर एक यूतोपियन रसग्राही घोषित हैं। बल्कि उनका कला-भोक्ता जनसाधारण के बीच में से कोई सरल अविश्रुत ग्रामीण किमान है। उनकी तीसरी चुनौती कलाकृति के बारे में है। यद्यपि कलाकृति के रूप-संधान के विषय में वे लगभग खामोश हैं किंतु 'विशुद्ध' सौंदर्य की धारणा का वे आद्यंत उन्मूलन कर देते हैं। सौंदर्य को वे धार्मिक, नैतिक, राजनीतिक परिवेशों से संलग्न करके कला में सौंदर्य के साथ-साथ धार्मिक-सामाजिक सौंदर्य का भी अभिधान करते हैं। विषयवस्तु की दृष्टि से वे सामाजिक रिक्तियों के अंतराल में कला के वर्गीय तथा राजनीतिक चरित्र और उसकी शक्ति को पहचान लेते हैं किंतु पुनः अपनी खोज को थोरोवादी व्यापकता से ढांक देते हैं। उनके अनुसार क्षयिष्णु उच्च वर्गों द्वारा पाली-पोसी गयी कला दुर्लभ, वनावटी, भ्रष्ट, कुरुचिग्रस्त आदि है। अतः तिरस्कार्य है। उनकी चौथी चुनौती कलाप्रभाव के बाबत है। न तो वे अरस्तू की तरह होम्योपैयिक कॅथासिस स्वीकार करते हैं; न ही आस्कर वाइल्ड, गॉशियर, बादलेयर आदि की तरह मात्र सौंदर्यबोधमूलक या ऐस्थेटिक संवेग मानते हैं बल्कि भोजन के प्रभाव की तरह उसका भी स्वस्थ-अस्वस्थ प्रभाव मानते हैं (उ० 'स्वस्थ कलाएं')। इस प्रकार उनके मुताबिक कला का अंतिम मूल्य 'मनोविनोद' अथवा 'सुख' न होकर सहकार अथवा शिक्षा है।

जैसा कि हम पहले कह चुके हैं, तोल्सतोय ने कला के वर्गीय चरित्र और राजनीतिक-सैद्धांतिक परिवेश को काफी पहचान लिया था। उन्होंने अपने समकालीन कार्ल मार्क्स (दे० 'कला क्या है' : अध्याय ७ : अनुच्छेद ६) के सिद्धांतों का भी परिचय हासिल किया था। उनकी विवेचना के आधार पर निस्संदेह रूप से कहा जा सकता है कि वे कला के 'विशिष्ट-जन' सिद्धांत की जगह पर 'सामान्य जन' के सिद्धांत तथा शासक वर्ग की कला की विषय-वस्तु के निरूपण में मार्क्स से परोक्ष रूप से प्रभावित हुए हैं। वैसे फ्रांसीसी प्रजातंत्रवाद, ईसाई अराजकतावाद तथा रूसी सामंतवाद भी उन्हें उनके अंतर्विरोध-ग्रथित समानांतर निष्कर्षों के नजदीक लाये।

"कला क्या है?" (१८६८) में वे कला के वर्गीय चरित्र के आधार पर दो कलाएं मानते हैं—जनता की कला और अभिजात वर्ग या शासक वर्ग की कला। इस आधार के शोषण-बहुल और आर्थिक पहलू पर जोर न देकर वे उच्च वर्ग की कला को चर्च-ईसाइयत से उद्भूत मानते हैं जिसका लक्ष्य व्यक्तिगत आनंदोपभोग है और जनसाधारण की कला को सच्ची ईसायत से उद्भूत मानते हैं जिसका मकसद ईश्वर का पितृत्व और मानवों का भ्रातृत्व एवं साम्य, परमपिता से तात्कालिक संबंध तथा हिंसा के बदले प्रेम और विनय का अभिधान है। उन्होंने घोषणा की—शासक-वर्ग के इंद्रियसुधानंद-साधना विषयक विचारों को बामगार्टन के सौंदर्यवादी सिद्धांतों

का लिबास पहनाया गया और विषय-वस्तु की दृष्टि से बोकेशियो से लेकर भासल प्रेवोस्त तक उपन्यासों, कविताओं और गीतादि में उच्चवर्गीय व्यभिचारमूलक भावनाओं को बदल-बदलकर पेश किया गया। इसी प्रकार फ्रेंच कलाकारों के अधिकांश चित्र अनेक रूपों में नारी की नग्नता की नुमाइश लगाते हैं (अ० : ६) और नृत्य-नाटक कामोत्तेजक खेल में बदलकर अश्लीलता प्रदर्शित करते हैं (अ० : १)। अतः उच्चवर्गीय कला की विषयवस्तु में घोर दरिद्रता है। उनके अनुसार उच्चवर्गीय लोगों की तकरीबन सभी भावनाएं तीन तरह की हैं—गर्व की भावना, कामवासना की भावना एवं जीवन के प्रति थकान तथा असंतोष की भावना। झूठी गर्व-भावना की वजह से अभिजातवर्गीय कला में कृत्रिमता और ऐकांतिकता समाती गयी; काम-वासना की वजह से इंद्रियलोलुपता, जटिलता और पतनशीलता हावी होती गयीं तथा जीवन के प्रति असंतोष-थकान की वजह से घुंघलापन, रहस्यात्मकता, दुर्बलता आदि ने जकड़ लिया। इस प्रकार ज्यों ही कला 'सामान्यजन' के लिए न रहकर केवल शासक वर्ग तथा धनिक वर्ग ('विशिष्टजन') के लिए हो गयी, त्यों ही वह पेशा बन गयी, खर्चीली हो गयी, विघ्नष्ट हो गयी और झूठी हो गयी। उनके अनुसार रिनेसां के बाद की अधिकांश कला (पहले की भी क्यों नहीं ?) ने मनुष्यों को समूहों, वर्गों, राष्ट्रों और संप्रदायों में ही नहीं बांटा, बल्कि आपसी दुश्मनी भी पैदा की है। अतः देश-भक्तिपूर्ण काव्य और घन्नासेठों द्वारा पालित चर्च-कला हेय है। सच्ची कला तो ईसाई-कला है जो सच्ची ईसाइयत के भाईचारा, प्रेम, विनय, शुद्ध जीवन, आपसी सहयोग, सार्वजनिक वंशवारा जैसे मूल्यों को धारण करके आनंदसाधक होने के बजाय, सरल भावनाओं द्वारा मनुष्यों को एक करती है। इस प्रकार तोल्सतोय अच्छी कला और ईसाई कला को एक बना देते हैं। यह सही है कि वे रूढ़िगत चर्च को ही सब दुर्गुणों का मूल मानकर सच्ची ईसाइयत की रहनुमाई करते हैं लेकिन रूढ़िगत चर्च और सच्ची ईसाइयत दोनों ही सामाजिक-आर्थिक दशाओं के दर्पण हैं जिन्हें वे नजरअंदाज कर जाते हैं। अलबत्ता धर्म के उस पातक और शोषक रूप के खिलाफ वे बगावत करते हैं जो राज्य और उसके अत्याचारी साधनों (जैसे पुलिस, फौज, कर, अदालत, चर्चादि) के साथ मिला रहता है। चर्च-ईसाइयत का ध्वंस करके सच्ची ईसाइयत की प्रतिष्ठा के साधनों में वे जनता का 'असहयोग' और जनता का भाईचारा अंतिम अस्त्र मानते हैं। यही उनका संक्षिप्त 'ईसाई अराजकतावाद' है जो 'धर्म' के बजाय 'धार्मिक धारणा' तथा 'व्यापक ईसाई-भाईचारे' के बजाय 'मानवजाति के सार्वभौम भाईचारे' में परिणत हो जाता है। अपने इस जीवन-दर्शन को उन्होंने अपने उपन्यासों-कथाओं में प्रतिपादित किया है तथा इसमें उन्होंने अपना कला-दर्शन भी सन्निहित कर लिया है। सारांश यह है कि तोल्सतोय के कला-सिद्धांत में नैतिक सिद्धांत तथा भाववादी सिद्धांत का मेल है।

उन्होंने देखा था कि फ्रांसीसी राज्यक्रांति भी व्यापक ईसाई भाईचारे को सार्वभौम भाईचारे में नहीं बदल पायी। अतः उन्होंने मनोक्रांति की योजना पेश करते हुए बताया कि कला द्वारा ही व्यापक ईसाई-भाईचारा मानव जाति को सार्वभौम

भाईचारे में बांध लेगा। यह 'भाईचारा' ही युग का क्रांतिमंत्र है। यह भाईचारा धार्मिक है किंतु 'धर्म' (=चर्च) के इर्द-गिर्द न घूमकर धार्मिक धारणाओं जैसे ईसाई धर्म-संभूत सभी मनुष्यों के आपसी प्रेम और सहयोग और साम्य के केंद्र की ओर जा रहा है। यह भाईचारा ही भौतिक और आध्यात्मिक, वैयक्तिक और सामूहिक, सामयिक और चिरंतन शुभ (कल्याण) की प्रतिष्ठा करेगा। यह भाईचारा शुद्ध जीवन, आपसी सहयोग और सार्वजनिक बंटवारा जैसे साधन-मूल्यों द्वारा उच्च-अभिजात-शासक वर्ग की स्थिति को अनुचित और असुरक्षित सिद्ध कर देगा और उनके बनावटी, ऐंद्रियक ढोंगी भोग-सुख का पर्दाफाश करेगा। और यह भाईचारा कामम होगा कला के द्वारा। जाहिर है कि यह कला ('धर्म'-युक्त न होकर) धार्मिक धारणाओं में गुंफित होगी। इस कला की वस्तु का निर्णय युग की धार्मिक चेतना के आधार पर होगा और उसका मूल लक्ष्य सुख न होकर—मानवों का भाईचारा या संघ होगा। यह संघ तभी कायम होगा जब वर्ग-भेद मिटेगा। वर्ग-भेद भी कला तथा कला में ग्रहीत भावनाएं ही मिटावेंगी, हिंसक क्रांति (उदा० फ्रांसीसी क्रांति) नहीं। अतः कला के नेतृत्व में धार्मिक, सामाजिक, नैतिक और राजनीतिक स्थितियों में परिवर्तन-संशोधन होगा अर्थात् क्रांति कमंशील न होकर मानसिक अधिक होगी। यह तोल्सतोय का प्रबल अंतर्विरोध है कि वे मिद्धाततः तो समाज की विपमताओं के मूल में मात्र चर्च-ईसाइयत; तथा क्रांति और पुनर्जागरण के मूल में मात्र धार्मिक कला के साध्य मूल्य प्राप्त करते हैं, किंतु अपने व्यावहारिक जीवन तथा कलाकृतियों में सामाजिक विपमताओं तथा सक्रिय विरोध का घोष करते हैं। तोल्सतोय की इस स्थापना में कृपक रूस शोकता है। सामंत युग में सबसे बड़ा और मजबूत पंजा सच्चे तथा सहज धर्म का न होकर मठ संगठित और शोषक-पोषित धर्म का होता है। तोल्सतोय इसी पंजे को तोड़ने के लिए चर्च-धर्म को पूर्णतः विनष्ट करने का आग्रह करते हैं। इसके अतिरिक्त कृपक देशों की ६६% जनता किसान होती है जो धर्म-भीरु तथा नेक होती है। वह दुर्बल, अपढ़ और अ-संस्कृत भी होती है। यदि वह असफल हिंसा करती तो शासक वर्ग की सेना-पुलिस-अदालत की सहस्रबाहु प्रतिहिंसा उसका खात्मा ही कर सकती है। इसलिए तोल्सतोय एक ओर तो नेक सीधे-सादे तथा निरंतर ईमानदार औसत रूसी किसान (अर्थात् ६६% बहुसंख्यक जनता) को आदर्श कलाप्राप्ति घोषित करते हैं, दूसरी ओर ईसाई धर्म के सामूहिक और उदात्त मूल्यों (अर्थात् धार्मिक दृष्टि से उद्भूत भावनाओं) को ग्रहण करके 'सामान्य जन के लिए विशिष्ट भावनाओं से युक्त' कला अर्थात् सच्ची कला के आदर्श पेश करते हैं और अंततः इन भावनाओं की प्रेषणीयता के लिए कला द्वारा हिंसा को दूर करते हैं; 'सही दिशा' बताकर कला की गतिगामी शक्ति अमीमित कर देते हैं। यह सब उन्होंने जाने-अनजाने दोनों ढंग में किया है।

इस प्रकार उन्होंने 'सच्ची कला' और 'जनता की कला' को समानार्थक संदर्भ दिये हैं—जो यह मध्यक लोगों के लिए बोधगम्य हो। कला बोधगम्य तभी होगी जब उसमें श्रम करने वाले करोड़ों लोगों की जिदगी के विविध और अनंत रूप

होगे, जब वह गर्व, वासना, असंतोष की कुंठित भावनाओं से आजाद होकर धार्मिक दृष्टि से उद्भूत विशिष्ट महत्त्व वाली सार्वभौम व्यापक भावनाएं लिये होगी, जब वह सुलभ, सुगम, सामूहिक, सुबोध होगी और जिसे शिक्षित-अशिक्षित दोनों ही समझ सकेंगे क्योंकि उसमें उदात्त भावनाओं का प्रेषण होगा। अतः बहुत अच्छी कला उच्च वर्ग के एक बहुत छोटे से समूह के लिए ही सुबोध नहीं है। सर्वोत्कृष्ट कला उनके लिए अवोध्य हो सकती है किन्तु सरल मानवों के बहुसंख्यक समूह के लिए हीर्गज नहीं। महान् कलाकृतियां इसलिए महान् हैं कि उन्हें बहुसंख्यक समुदाय ने हमेशा समझा है और वे सुगम तथा सामूहिक हैं। दुर्बोध कला या तो कला नहीं है, या फिर बुरी कला है क्योंकि कला का कार्य तो अगम्य और अवोध को सुगम और बोधगम्य बनाना है। अतः सच्ची कला बहुसंख्यक समुदाय के लिए बोधगम्य और अनुभूत है; उसमें उदात्त भावनाओं का प्रेषण होता है और वह सभी मानवों के लिए—जाति, देश, राष्ट्रीयता, शिक्षा, काव्य-संस्कारों का अतिक्रमण करके—'सार्वभौम' होती है। उसका 'संक्रमण' (इन्फेक्शन) तात्कालिक होता है। इस कोटि में इलियड और ओडिसी; आइजक, जेकोब और जोसेफ की कथाएं, भजन, धर्म-कथाएं, शाक्यमुनि की कथाएं, वेदों के स्रोत ('कला क्या है?' अध्याय १०), पालने की लोरियां, स्वांग, प्राचीण हास्य-प्रहसन, घरों की सज्जा, वेश-भूषा, बर्तनों की आकृतियां, ईसा-प्रार्थनाएं, स्मारक, धार्मिक जुलूस आते हैं। उन्होंने सच्ची कला के अपने सिद्धांत की अति भी कर दी है। जो भी कलाकृति अशिक्षित और संस्कारों से अप्रदत्त किसान की समझ में नहीं आती, वह हेय है। इस प्रकार सोफोक्लीज, दांते, शेक्सपियर, मिल्टन, गोएथे, हाइने, इब्सन, मलार्मे, वीथोवेन, वाग्नर, मोनेट, रेनोए, जोला आदि और स्वयं उनकी अधिकांश कृतियां उनकी इस परिधि में नहीं आती। स्पष्ट है कि जीवन के अंतिम समय तक उन्होंने एक ओर तो सभी श्रेष्ठ कलासिकल यूनानी-रोमन-लातीनी कलाकृतियों को अपनी इस कसौटी पर खोटा सिद्ध कर दिया और दूसरी ओर छुद अपनी अधिकांश कृतियों को भी त्याग दिया। लेकिन तीसरी ओर संपूर्ण प्राकृत जन-जीवन को ही कला तथा कलाकृतियों की उपस्थिति एवं संभावनाओं से पूर्ण माना। यह गोपुच्छन्यायवत् स्पष्ट है कि उक्त कसौटी की मूल प्रेरणाएं दो हैं—(क) उनकी शुद्ध ईसाइयत की धारणा जो ऐतिहासिक चर्च तथा उसकी रूढ़ियों से मुक्त हो, और (ख) उनकी विशिष्ट संवेगों की धारणा जिसमें धार्मिक, संक्रामक और संस्मृत संवेग ही शामिल हों। यहा एक बुनियादी सवाल उठता है कि क्या शुभ या कल्याणपूर्ण जीवन में धर्म-विहीन (यदि अधार्मिक न हो) कला की कोई जगह या अहमियत नहीं है? सोलस्तोय का उत्तर है—'नहीं!' यह स्थापना उनकी सारी व्यापकता और गहराई का निषेध कर देती है क्योंकि इसमें उनके अंत-विरोध की परिणति हो गयी है। यहां आकर ही वे बामगाटन से भी बहुत छोटे और पीछे हो जाते हैं। वस्तुतः वे मानते हैं कि कला हमेशा उन्हीं भावनाओं का प्रेषण करती है जो हमारे युग के धार्मिक प्रत्यक्षीकरण से निःसृत होती हैं, जबकि भावनाएं प्रमुखतः हमारे युग के सामाजिक (धार्मिक और सांस्कृतिक) प्रत्यक्षीकरण से निःसृत

होती हैं। वे प्लेटो से प्रभावित लगते हैं, समाज की अशुभ विचारों से रक्षा करने के लक्ष्य में। यही नहीं, वासनात्मक, अहंवादी, अधार्मिक लोक का परित्याग करने के अलावा वे परिपाटी-वहिर्भूत, कटु-कठोर और आश्रमिक तथा लोकमंगल की साधनावस्था के लोक का भी परित्याग कर देते हैं। यह उनकी तीसरी कमी है जो कला को सीमित कर देती है। वे कला को केवल इच्छा-लोक की पंथगामिनी बनाते हैं जहां आत्म-समाधि की तल्लीनता तो है किंतु ज्ञान-लोक का तेज और कर्म-लोक का संपर्क नहीं। वे रूसी किसानों को झोंपड़ियों में जाकर उनमें सोये इंसान को जगाते तो हैं किंतु उसे विशाल जन-पथों में साधिकाचलने न देकर विनय और कृपा के द्वारा चलाते नजर आते हैं।

अभी तक हमने मुख्यतः उनके कला-सिद्धांत के सामाजिक आयाम पेश किये हैं जो उनके जीवन-दर्शन और राजनीतिक चिंतन के प्रतिबिंब हैं। इनकी तीन विशेषताएं हैं—(१) कला में गंभीरातिगंभीर उदात्त धर्माश्रित भावनाएं हों, (२) कला को सामान्य जन अर्थात् अधिकाधिक लोग ग्रहण कर सकें, और (३) कला में सहज संक्रमण और सार्वभौम प्रेयणीयता हो।

अब हम कला-प्रक्रिया तथा कला-व्यापारादि का पर्यालोचन करेंगे।

उनकी दो परिभाषाएं द्रष्टव्य हैं—

“अपने में ही वह भावना पुनर्जागृत करना जिसे व्यक्ति एक बार अनुभव कर चुका हो और उत्पन्न कर लेने के बाद उसी भावना को रेखाओं, रंगों, गतियों, ध्वनियों या शब्दाश्रयों रूपों के माध्यम से दूसरों तक इस तरह संप्रेषित कर देना जिससे कि वे भी वैसे ही भावनाओं का अनुभव करें—कला की प्रक्रिया यही है।”

“कला वह मानवीय व्यापार है—जिसमें एक मनुष्य सचेतन रूप से बाह्य संकेतों के द्वारा उन भावनाओं को दूसरों तक प्रेषित करता है जिनमें वह स्वयं लीन हुआ हो। इस प्रकार दूसरे भी इन्हीं भावनाओं से संक्रमित होते और इनका अनुभव भी करते हैं।”

पहली परिभाषा के अनुसार तोलसतोय अभिव्यंजना से ज्यादा प्रेयणीयता पर जोर देते हैं। वे उन्हीं संवेगों का संप्रेषण प्रतिपादित करते हैं जो याद हैं। इस दृष्टि से वे बर्डस्वर्थ के ‘प्रशांति में पुनस्मृत संवेग’ वाले कथन से प्रभावित होते हैं। इसके अलावा वे आंशिक संप्रेषण के बजाय समग्र संप्रेषण के हामी (उसी भावना का वैसे ही संप्रेषण) हैं जो सौंदर्यानुभूति में नितांत नामुमकिन हैं।

दूसरी परिभाषा द्वारा वे कला को सार्वभौम मानते हैं। उसकी विषय-वस्तु सार्वजनीन (=सार्वजनीन अनुभूतिया) हो। कलानुभव में वे चित्तल्लीनता की पहली शर्त रखते हैं। सौंदर्य-भावना के क्षेत्र को चेतन मानस और मानव जाति से जोड़कर सौंदर्य के मात्र अनुभूतिपरक एवं ‘विशुद्ध’ प्रत्यय का त्याग करके उसे ‘सापेक्ष’ बनाते हैं। वे संक्रमण के आधार को अधिकाधिक फैलाते हैं और अनुभूति के आधार को युगानुकूल धार्मिक प्रत्यक्षीकरण से जोड़ते हैं। इसीलिए वे यह भी कहते हैं कि कलात्मक प्रक्रिया का उद्देश्य दूसरों तक सर्वोच्च एवं सर्वोत्तम भावनाओं का संप्रेषण

है। यह संप्रेषण पूर्णप्रभावक और सार्वभौम हो।

सबसे पहले हम 'भावनाओं' की चर्चा करेंगे। तोल्सतोय ने जगह-जगह पर भावनाओं, अनुभूतियों तथा संवेगों के मनोवैज्ञानिक अंतरों का ध्यान न रखकर उन्हें 'भावों' के संश्लिष्ट अर्थ में प्रयुक्त किया है।

उनकी परिभाषाओं में यह भी इशारा है कि कला तो मानवों की अनुभूतियों का प्रकाशन करती है किंतु शब्द विचारों का। यह नतीजा असंगत है। मानव—कलाकार या पाठक—केवल अपने विचारों की अभिव्यक्ति के लिए ही नहीं, अपितु अनुभूतियों की अभिव्यक्ति के लिए भी शब्दों का इस्तेमाल करते हैं। अतः अब हम कह सकते हैं कि कला में, विशेष रूप से काव्य-कला में, विचारों तथा अनुभूतियों की अभिव्यक्ति तथा प्रेषणीयता के लिए शब्दों का इस्तेमाल होता है और प्रेषणीयता कभी ह्रस्व पूर्णप्रभावक नहीं हुआ करती। शब्द तो मात्र माध्यम होते हैं।

अतः हम अभिव्यंज्य के लिए एक शब्द गढ़ सकते हैं—'भाव-संवेग'। आगे हम इसका उपयोग करेंगे।

जैसाकि हम जानते हैं कि भाव-संवेग स्वयं में शुभ-अशुभ, सुंदर-असुंदर नहीं होते। वे अपने परिपाश्वर्यों की वजह से ऐसे हो जाते हैं। तोल्सतोय उनके सुंदर-असुंदर होने की पड़ताल नहीं करते। वे शुभ-अशुभ की कसौटी ही खरी रखते हैं और उसे 'सच्चे धर्म' के तराजू पर रख देते हैं। इस प्रकार वे शुभ के लिए सौंदर्य को तथा शिक्षा के लिए आनंद को बहिष्कृत-सा कर देते हैं।

वे इन भावनाओं की सामान्यता का लोप करके शुभ तथा शिक्षामूलक विशिष्टता को स्वीकार करते हैं। उनके अनुसार पवित्रता तथा साधुता के माध्यम से ये भावनाएं संक्रमित होती हैं। इस तरह वे उन्हीं भावनाओं को संक्रमण के लिए आदर्श मानते हैं जो मनुष्यों को आपस में तथा उन्हें ईश्वर से मिलती हैं। इनका संक्रमण भी संख्या के आधार पर सर्वाधिक तभी होगा जब वे रोजमर्रा की सादी जिंदगी की सरल भावनाएं होंगी। अतः वे भाव-संवेग सर्वाधिक संक्रमण योग्य होने चाहिए, इन्हें मानवों को परस्पर तथा ईश्वर से ऐक्य कायम कराना चाहिए और सरल एवं सुबोध होना चाहिए। प्लेटो की तरह वे भी भावसंवेगोचित्य के दावेदार बन जाते हैं और भगवद्विषयक रति के हक में मनुष्य-विषयक प्रीति की उपेक्षा कर देते हैं। लगता है कि मानो वे इस क्षेत्र में अरस्तू से भी पीछे चले गये हैं। संत आगस्टाइन तथा संत थामस के दर्शन में वे अपना उद्धार करते हैं। जो वस्तुएं 'देवी ऐक' की तरह हैं वे सुंदर हैं। और जो 'पाथिव अनेक' की तरह हैं वे अन्य हैं। वे वस्तुएं उस देवी ऐक का सच्चा दर्पण न होकर प्रतिबिंब हैं। मनुष्य की आत्मा ईश्वर को अपने मानसदर्पण में देखती है। अतः प्रतिबिंबित-प्रतिबिंबक तो एक हैं किंतु प्रतिबिंब पृथक् है। इसी वजह से मध्यकालीन यूरोपीय साधना में सौंदर्य और ललित कला का कोई खास रिश्ता नहीं है। यही छांह तोल्सतोय में धुंधली होकर उभरी है जिसका मुख्य उद्देश्य सौंदर्य और आनंद के वजाय शुभ और शिक्षा है तथा जो ईश्वर (देवी ऐक) और मानवों (पाथिव अनेक) का ऐक्य करती है।

उनके अनुसार भाव-संवेगों का विभाजन कुछ इस प्रकार होगा—

श्रेय : शुभ	प्रेम	
	ग्राह्य	अग्राह्य
शांति, प्रेम धैर्य, क्षमा, अहिंसा, कल्याण, दया, त्याग, आदि	ईश्वर रति, लोकसंजन वात्सल्य सख्य, प्रीति, प्रसन्नता, विनय आदि	भय, वास, घृणा, रति (वासना); शोक, चिंता, हिंसा गर्व आदि
सर्वोच्च एवं सर्वोत्कृष्ट	सामान्य	

तोलसतोय का 'संक्रमण' केवल उन्हें श्रेय तथा ग्राह्य-प्रेम भाव-संवेगों के कला-प्रभाव में तो जमा जाता है किंतु वे साधारणीकरण या कैपासिस जैसी सावंभौम प्रक्रिया नहीं बता सके। उनका 'सावंभौम' भी बेहद सीमित है।

यह भी तो हो सकता है कि उत्तम तथा 'सच्ची' भावनाएं संक्रमण तो कर लें किंतु उत्तम तथा श्रेष्ठ कला की सृष्टि न करें। संक्रमण का इतना संकुचित आधार इसे नहीं सुलझा सकता क्योंकि उनके अनुसार तो संक्रमण—प्रेमणीयता के माध्यम मिलकर—मनुष्य की सोदर्य-चेतना की वृद्धि करने के बजाय आध्यात्मिक उत्थान ही करता है अर्थात् यह घातिकता-मानवतावादी विद्या वाला है।

दूसरा प्रसंग है कलात्मक प्रेमणीयता का। कलाकार कलाकृति के द्वारा पाठकों या दर्शकों तक भाव-संवेगों का संप्रेषण करता है। यदि वह संप्रेषण के द्वारा उनके शुभाशुभ और भ्रातृत्व का ज्ञान बढ़ाता है तो उसके संवेग संक्रमण के द्वारा उनके (पाठकों के) बोधार्थक ग्रहण को तीव्र बनाते हैं। इस प्रकार तोलसतोय के अनुसार संप्रेमणीयता के आयामों में दर्शक या पाठक या श्रोता तटस्थ तथा रुचि-बहिर्भूत नहीं रह पाता, बल्कि कलाकार की भावनाओं में स्वयं भी भाग लेता है। यह एक जटिल सोदर्यबोधशास्त्रीय समस्या है कि जब पाठक प्रेमणीयता से वस्तुतः भाग लेने लगेगा तो न तो वह कलाकृति की आसंता कर सकेगा और न ही उसके परीक्षण-निरीक्षण के काबिल होगा। यदि रामायण में हम मंधरा की ईर्ष्या में पूर्ण-रूपेण भाग लें तो अन्य विपरीत भाव-संवेगों से बहिष्कृत हो जायेंगे। अतः भाव-संवेगों में भाग लेने वाली बात प्रेमणीयता को अग्राधिक बनाने के माध्यम-माध्यम कला की समग्रता भी ध्वंसित कर देती है। तोलसतोय ने प्रेमणीयता को भी विनिष्ट, सर्वोत्तम और सर्वोच्च भावनाओं के संदर्भ में देगा है। उन भावनाओं में बोधगम्यता के

स्थान पर विश्वास की शक्ती-सी लगायी गयी है। यदि शेक्सपियर का 'हेमलेट' नाटक अत्यंत सरल और सुबोध लिख दिया जाय कि वह पूर्णरूपेण सुस्पष्ट हो जाय, तो भी तोल्मस्तोय उसकी प्रेषणीयता को अस्वीकार कर देंगे क्योंकि उन्हें या उनके कल्पना-नुकूल रसग्राहियों को उस कलाकृति को विषय-वस्तु पर ही अविश्वास है। अतः स्पष्ट है कि वे पूर्ण प्रेषणीयता होने पर भी आस्था के अभाव में प्रेषणीयता को अस्वीकार कर देते हैं। आस्था या विश्वास प्रेषणीयता का एक सहायक अंग तो हो सकता है किंतु अनिवार्य नहीं। उनकी मूल भूल है—'विशिष्ट' भाव-संवेगों की ही प्रेषणीयता। यह सिद्ध होता है कि उनका प्रेषणीयता का सिद्धांत अपूर्ण और अयुक्ति-युक्त भी है।

सारांश यह है कि उनके कला-दर्शन में ईसाई अराजकतावाद, फ्रांसीसी प्रजातंत्रवाद तथा आदर्श रूसी सामंतवाद का प्रभाव है। उनकी कला-मीमांसा में बेरोन् और वर्डस्वर्थ के अलावा यूनानी-रोमी कला, ईसाई कला (गोस्पेल) तथा लोक कला (रूसी) का प्रभाव है।

## यर्जो हर्न

'संवेगात्मक अभिव्यंजनावादियों' की लयी में तोल्मस्तोय के पश्चात् महत्वपूर्ण सौंदर्यशास्त्री फिनलैंड-वासी यर्जो हर्न हैं। सन् १८०० ई० में उन्होंने 'दि ओरिजिनस ऑफ आर्ट' नामक पुस्तक में ब्रिटिश और फ्रांसीसी समाजशास्त्र, जर्मन मनोविज्ञान और यूनानी क्लासिकल परंपरा का पूरा उपयोग करके अरस्तू के विरेचन-सिद्धांत का आधुनिक रूपांतर किया। अरस्तू ने विरेचन-सिद्धांत को नाटकों—विशेषतया त्रासदी—में लागू किया था; किंतु हर्न ने संवेगात्मक अभिव्यंजनावाद की भूमिका में उसका प्रसार सभी प्रकार की कलात्मक अभिव्यंजनाओं में किया।

उन्होंने सामान्य संवेगों के स्थान पर तीव्र संवेगों को आधार माना और जर्मन महाकवि गोएथे तथा जर्मन काव्ययुग द्वारा स्वीकृत 'दबाव और तनाव' (स्ट्रम अंड ड्रॉंग) के सिद्धांत का ग्रहण अपने नव्य विरेचन में किया।

कलाकार के अंतर्लोक में तीव्र संवेगों का उपद्रव होता रहता है जिससे संवेगात्मक दबाव और तनाव उत्पन्न होता है। यह उसकी ऐसी वैयक्तिक मन-स्थिति है जिससे वह निस्तार चाहता है। निस्तार के लिए आवश्यक है कि उसके अंतर्जगत् से पृथक् कोई 'वहिंगंत यथार्थ' हो, जहां वह इस दबाव को स्थानांतरित कर दे। कला इस वहिंगंत यथार्थ के रूप में आती है। अतः कलाकार अपने संवेगात्मक दबावों को किसी कला-रूप में अभिव्यंजित करके स्वयं एक 'वहिंगंत दूरी' पर हट जाता है। इस प्रकार, प्रथम चरण में, जो वास्तविक स्थिति में कूठित और दबावयुक्त संवेग हैं वे ही वहिंगंत दूरी-संप्राप्य अनुभूति की काल्पनिक बाड़ में वह जाते हैं जिससे रेचन (परिष्कार) होता है और संवेग शांत हो जाते हैं। उदाहरणस्वरूप, यदि हम गंजित प्रलय-सिंधु के किनारे खड़े हों तो वास्तविक स्थिति में वह त्रास उत्पन्न करेगा, लेकिन कलाकृति की काल्पनिक स्थिति के परिवेश में वह दुःख से राहत अर्थात् सुख



देगा; यदि फाउस्ट का मार्गरेट के प्रति तीव्र अगुराग है तो वास्तविक स्थिति में यह संवेगात्मक दबाव देगा, किंतु कात्पनिक अभिव्यंजना की स्थिति में उमसे मुग्ध की प्राप्ति होगी। इस प्रकार कलाकार अपने तीव्र संवेगों की 'वैयक्तिक अभिव्यंजना' करता है।

संवेगात्मक अभिव्यंजना का दूसरा चरण 'सामाजिक अभिव्यंजना' का है जो वैयक्तिक अभिव्यंजना का ही पूरक पक्ष है। कलाकार के संवेग यदि गहन और तीव्र हैं तो वे वैयक्तिक होने के बावजूद भी सामान्य हो जाते हैं और दूगरे व्यक्तियों में सहानुभूति उत्पन्न करने की क्षमता भी विकसित कर लेते हैं। कलाकार में तीव्र संवेगों की मौजूदगी का अर्थ ही उनका समाजीकरण है। अतः ये संवेग दूसरे व्यक्तियों में जागृत होते हैं। ये जितने अधिक व्यक्तियों में जितनी अधिक तीव्रता से जागृत होंगे, सामाजिक अभिव्यंजना भी उतनी अधिक सफल होगी। स्पष्ट है कि इसके अंतर्गत हर्न ने प्रेपणीयता के प्रश्न को उठाया है। उनका सूत्र है—जितनी अधिक और सफल प्रेपणीयता होगी, उतनी ही तीव्र और सामाजिक अभिव्यंजना होगी। इस तरह वे प्रेपणीयता और अभिव्यंजना के बीच चैरोन् द्वारा घोषा हुआ समतोलन पुनः प्राप्त कर लेते हैं (चैरोन् तो प्रेपणीयता को तिरस्कृत-सा कर देते हैं)।

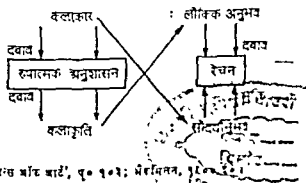
केवल तीव्र संवेगों की अभिव्यंजना से ही प्रेपणीयता नहीं हो जाती। क्योंकि कलाकार और सामाजिकों के बीच कलाकृति मध्यस्थ होती है, अतः हमें यह देखना है कि कलाकृति का रूप क्या है और उसमें संवेगों का अभिधान किस प्रकार हुआ है।

हर्न पहले ही कह चुके हैं कि कलाकार के मूल संवेगों में तनाव तथा उसमें अंतर्मुखी उपद्रव होते हैं। यदि वह इन दूबहू स्वानुभवों को कलाकृति में दे तो कलाकृति के रूप और विषयवस्तु नितांत वैयक्तिक हो जायेंगे। इसके अलावा उसके लौकिक अनुभव तात्कालिक संवेगात्मक प्रक्रिया वाले होते हैं। अतः कलाकृति में मूलरूप लौकिक-भानसिक परिप्रेक्ष्य नहीं आता। माध्यम और रूप की वजह से संवेगात्मक उत्तेजना पर नियंत्रण लगता है। इस प्रकार कलाकृति में मूल संवेग नियंत्रित होकर आते हैं क्योंकि माध्यम और रूप तो कुछ लोक-विश्रुत नियमों पर आश्रित होते हैं। सारांश यह है कि कलाकार के तीव्र अंतर्मुखी संवेग कलाकृति में नियंत्रित बहिर्मुखी संवेग हो जाते हैं और उनका लौकिक-उत्तेजक-तनावयुक्त अनुभव शांति और उपचारयुक्त सौंदर्यानुभव में बदल जाता है। अतः कला-सृजन एक उपचार भी है (विरेचन के कारण)।

कलाकृति में इस प्रकार का संवेग-अभिधान ही प्रेपणीयता उत्पन्न करता है। इसी प्रकार रूप का भी महत्त्व है। एक ओर तो रेचन संवेगों के तनाव तथा उत्तेजना को शांत और निष्कासित कर देता है तो दूसरी ओर 'रूपात्मक अनुशासन' भी कलाकृति को सामाजिक रूप प्रदान करता है जिसे वह माध्यम के द्वारा संवेगों को नियंत्रित कर सके। इस प्रकार प्रेपणीयता के लिए रेचन और रूप दोनों जरूरी हैं। रूपात्मक अनुशासन के प्रवेश से विचारों का संरक्षण भी शुरू हो जाता है।

जितना अधिक विचारों का संरक्षण होगा और कलाकार के हाथों (=कौशल) की छाप कलाकृति में होगी, उतनी सफल प्रेषणीयता भी होगी अर्थात् संवेगों की अंतर्मुखी अस्तव्यस्त रूपात्मक चरित्र-संगति (हॉर्मनी) शनैः-शनैः सौंदर्य (ब्यूटी), समानुपात (सिमेट्री) आदि के द्वारा घटती चली जायेगी। "बौद्धिक सक्रियता और संवेगात्मक उत्तेजना के बीच जो अविधांत द्वंद्व चला करता है उसमें पहली को अनुभूतियों की अधिकता को तटस्थ करना ही चाहिए, चाहे वह संवेगात्मक उत्तेजना के प्रयोगनों की ही अभिव्यक्ति करती हो। तीव्र सुख या दुःख की अवस्था को कभी भी बाहरी लोगों के लिए बोधगम्य नहीं बनाया जा सकता, अगर उस पर विचारों की लगाम और अनुशासन नहीं है। एक निश्चित रूप में समाविष्ट होकर अनुभूति की संक्रामक शक्ति बढ़ जाती है।" इस प्रकार के कला-उपचार को हर्न ने 'काव्यात्मक उपचार' कहा है और इसके दृष्टांत के लिए गोएथे के 'युवा बटोर के शोक' नामक उपन्यास को पेश किया है। अतः रूपात्मक अनुशासन द्वारा संवेगात्मक उत्तेजना की अराजकता का जो नियंत्रण होता है उसमें डाएओनोशियन हर्षातिरेक अपनी जगह असोलाइन निर्मलता को दे देता है। इससे यह भी सिद्ध होता है कि कला ही—केवल कला-मृजन ही—संवेगात्मक दबाव में पूर्ण और पुरअसर आराम देती है और केवल कला ही संवेगों के भार का वहन करने में सर्वश्रेष्ठ है, जो सगीत-देवता की तरह मनुष्य जाति के दुःखों का निवारण करती है और उनके हृदयों को उदात्त बनाते हुए विचारों से निर्मल कर देती है।

अपनी स्थापनाओं द्वारा हर्न ने संवेग-सिद्धांत को नयी दिशा तो दी ही, कला-क्षेत्र में घुस आये खेल-सिद्धांत की नयी स्थापनाओं को भी संडित किया। उनका 'दबाव व तनाव' का सिद्धांत दो दिशाओं में अपसर हुआ है—कलाकार और कला-कृति की दिशा में तथा लौकिक अनुभव और सौंदर्यानुभव की दिशा में। कलाकार और कलाकृति की दिशा में यह (तनाव) बढ़ता ही गया और रूपात्मक अनुशासन द्वारा विचार-तत्त्व को संलग्न करके चरमोत्कर्ष तक पहुंचा है। लौकिक अनुभव तथा सौंदर्यानुभव के बीच में पहले का तीव्र दबाव दूसरे के यादगीकरण में मुक्ति की प्रतिक्रिया-स्वरूप, रेचन को संलग्न करके, प्रेषणीयता की सामाजिकता में उत्कर्ष को प्राप्त हुआ—



१. हर्न : 'दि थोथिंशुल ऑफ आर्ट', पृ० १०३; प्रेरितम्बन.

यज्ञों हर्ष की प्रबल सीमाएं भी हैं। उन्होंने आद्योपांत 'दबाय और तनाय' का ही विस्तार किया और रूपात्मक क्षेत्र में बुद्धि की बेहद आवश्यकता मानी है। यहाँ तक कि वे सौंदर्य को मुख्यतः रूपात्मक पक्ष से संलग्न करने को भी चुट्टि प्रदर्शित कर गये हैं। इसके अलावा सभी प्रक्रिया को उन्होंने समन और शांति माना है जबकि कला-प्रियात्मकता का अधिकांश इससे अन्य भी है। हाँ, उन्होंने एक बड़ी देन भी दी है। उनके विचार से कलाकृति वास्तविक जीवन की दशा नहीं है; यह 'बहिर्दृष्ट दूरी' पर स्थित है। अतः हम उसकी आसंसा उत्तेजित संवेगों के साथ नहीं करते। उन्होंने सुखद संवेगों पर रेचन की संतोषजनक ढंग में लापू नहीं किया।

क्रोचे

इटली-वासी श्री वेनेदेत्तो क्रोचे (१८६६-१९५२) दक्षिणपंथी हीगेलियन परंपरा में आते हैं जिन्होंने अरस्तू की तरह ही अपने शिक्षण का अनुकरण तथा विवेचन किया। उन्होंने कला-सिद्धांत की अपनी एक महान् आधुनिक संहिता—'ऐस्थेटिक' (१९००)—द्वारा 'अभिव्यंजनावाद' का विकास किया जो उनके 'आत्मचैतन्य के दर्शन' के तीन अंगों (ऐस्थेटिका, लॉजिका, प्रैक्टिका) में से एक है। कहा जाता है कि क्रोचे हीगेल के अनुयायी होते हुए भी कांट या विको या स्पिनोजा की तरह उनसे स्वतंत्र थे और अपने आत्मचैतन्य के दर्शन द्वारा उन्होंने उन्नीसवीं सदी के अपरिष्कृत भौतिकवाद के खिलाफ बीसवीं सदी की प्रतिक्रिया को ध्वनित किया है। हम उनसे असहमत होते हुए भी उनके दिग्दर्शनापी सांस्कृतिक अनुदान को स्वीकार करते हैं।

पीछे किये गये मूल्यांकन के आधार पर कहा जा सकता है कि क्रोचे को लैसिंग और विकेलमान तथा विको, कांट और हीगेल ने भी अंतर्दृष्टिमां दी हैं। लैसिंग ने अनुकरण-सिद्धांत में अभिव्यंजना का समावेश किया और अभिव्यंजना को सौंदर्य के विशेषण से युक्त किया। विकेलमान ने कलारूपों में कलासिकल सौंदर्य का शाश्वत अनुचितन भरा। इस प्रकार इन दोनों ने कला को अनुकरण की घोर भौतिकता से बचाया और अभिव्यंजना से संलग्न किया। क्रोचे ने अनुकरण का लोप करते हुए अभिव्यंजना और सौंदर्य को पर्याय बना दिया। इस समीकरण से कला नितांत अंतर्मुखी और स्वयंप्रकाश्य हो गयी। आंतरिक स्वयंप्रकाश्य ज्ञानपरक अभिव्यंजना के लिए उन्होंने बाह्य अभिव्यक्ति (भौतिक सौंदर्य या कलाकृति) को ठुकरा दिया।

इसी प्रकार कांट और हीगेल से उनका वैचारिक रिश्ता रहा। कांट के मुताबिक 'स्वयंप्रकाश्य ज्ञान' इंद्रियबोध्यात्मक ज्ञान है; यह वस्तु से तात्कालिक संबंध में स्थित है; यह सभी विचारों को भी सामग्री देता है और यह स्वयंप्रकाश्य ज्ञान बिना प्रमा या अवधारणा के अंधा है। इसके विपरीत क्रोचे का विचार है कि स्वयंप्रकाश्य ज्ञान बुद्धि से पूर्णतया स्वतंत्र है; यह स्वयंप्रकाश्य है; इसकी विषयवस्तु आंतरिक और बाह्य दोनों हो सकती है (कांट केवल बाह्य मानते हैं); इसमें प्रमा

या धारणा का अनुस्यूत होना लाजिमी और बांछनीय नहीं है। अतः कलात्मक स्वयं-प्रकाश्य ज्ञान देश-काल-संबंधों से भी स्वतंत्र है (कांट देश-काल संबद्ध मानते हैं)।

हीगेल ने भी स्वयंप्रकाश्य ज्ञान (दे० हीगेल के त्रिपुट) को १२वें त्रिपुट में रखते हुए पुनःप्रस्तुति के साथ वाद-प्रतिवाद का रिश्ता कायम किया है और विचार में दोनों को समन्वित कर दिया है। यह सब सिद्धांतिक मस्तिष्क का विकास है। अतः स्वयंप्रकाश्य ज्ञान देश-काल-संबंध से युक्त है और केवल आंतरिक है। श्रोचे इसे देश-काल-संबंध-मुक्त कराकर आंतरिक और बाह्य बनाते हैं। इसके लिए वे एक जिद्दी गलती करते हैं। हीगेल स्वयंप्रकाश्य ज्ञान को वाद तथा चिंतन को समन्वय मानते हैं किंतु श्रोचे मनमाने ढंग से कहते हैं कि हीगेल स्वयंप्रकाश्य ज्ञान को वाद तथा चिंतन को प्रतिवाद मानते हैं। जबकि स्वयं हीगले चिंतन को स्वयंप्रकाश्य ज्ञान तथा पुनःप्रस्तुति का समन्वय मानते हैं।

हीगेल से उनके दूसरे गहरे मतभेद हैं। हीगेल ने तित्व की वजह से आत्म-चैतन्य को अंतर्गम्य, बहिर्व्यक्त तथा निरपेक्ष में लीलाधारी माना है। तित्व की वजह से ही उन्होंने निरपेक्ष आत्मचैतन्य के त्रिपुट में कला को वाद (+) धर्म को (उसका) प्रतिवाद (-) तथा दर्शन को समन्वय (+) घोषित किया है। वास्तव में कला और धर्म परस्पर विपरीत क्यों और धर्म कला का निपेक्ष क्यों होगा? यही नहीं, उनका निरपेक्ष अमूर्त न होकर मूर्त है; शुद्ध ऐक्य न होकर द्वैतपरक ऐक्य है; विपरीतों का ऐसा समन्वय है जहां दोनों वाद (+) प्रतिवाद (-)

परस्पर विरोधी होकर भी निरपेक्ष के लिए विपरीत नहीं हैं और जो अबच न होकर सचल है। इस प्रकार हीगेल विपरीत की तो कल्पना करते हैं किंतु अपने त्रिपुटीकृत द्वंद्वन्याय के कारण विभिन्न (डिस्टिक्ट) का अभिज्ञान नहीं करते।

सारांश यह है कि तित्व के आधार पर हीगेल ने अपने (१) द्विपुटीकृत द्वंद्वमान तथा (२) आत्मचैतन्य के दर्शन का विकास किया है।

वेनेदेत्तो श्रोचे ने इन दोनों मूलाधारों को संबोधित और विद्वन्दि करने (१) द्विपुट-सिद्धांत (थोरी ऑफ डायट) तथा उसके अनुस्यूत (२) द्वित्वपरक आत्मचैतन्य के दर्शन (फिलासफी ऑफ स्पिरिट) की स्थापना की है।

सारांश में उनके इस आत्मचैतन्य के दर्शन के आधार पर कहा जा सकता है कि वे विको और हीगेल के अनुयायी हैं। विको की तरह स्वातंत्र्यात्मक गुरुता को रिकत करके और हीगेल के समस्त राष्ट्रीय प्रसिद्धि के अन्तर्गत उन्होंने संसार को आत्मचैतन्य—केवल आत्मचैतन्य—घोषित किया। इस प्रकार विको के चिंतन तक की परंपरा के विकास ने विपरीतपक्ष के अंतर्गत हीगेल के चिंतन को समाप्त की है और, हीगेल ने श्रोचे तक की परंपरा के विकास ने द्वैतपरक चिंतन को समाप्त करके द्विपुट-गिद्धांत की स्थापना की है। उनके दर्शन में चैतन्य तथा कैरिट प्रधान हैं।

तथा उसके साथ-साथ विपरीत और समन्वय को भी नामंजूर कर दिया। उनके अनुसार दो विभिन्न प्रमा एक-दूसरे से ऐक्य स्थापित कर लेते हैं किंतु दो विपरीत धारणाएं एक-दूसरे का बहिष्कार तथा ध्वंस करती हैं (जैसे सौंदर्य-कुरूपता, शुभ-अशुभ, सत्-असत् आदि)। विभिन्न-सिद्धांत के अनुसार एक प्रमा स्वयं को दो भागों में विभक्त कर लेने में समर्थ है जिसमें प्रत्येक भाग अपनी पहचान कायम रखता है और एक-दूसरे से ऐक्य तथा विभिन्नता दोनों ही साथ-साथ कायम रखता है। अतः यहां तीसरी इकाई का समावेश नहीं होता। दो ही इकाइया प्रमा-रूप में अर्द्धनारीश्वर की तरह संतुलित रहती है—विरोधयुक्त। इन दो इकाइयों में पहली की रचना, तो दूसरी के बिना हो सकती है, किंतु दूसरी पहली के बिना नहीं स्थापित हो सकती। उदाहरणस्वरूप, कला और दर्शन में कला का नियमन दर्शन बिना हो सकता है लेकिन दर्शन की स्थापना कला बिना कतई नहीं हो सकती। कला में दर्शन शामिल नहीं होता; किंतु दर्शन कला के बिना स्थित नहीं हो सकता। इस प्रकार विभिन्नों का संबद्ध द्विपुटीकृत है जिसमें तीन नहीं, दो इकाइयां हैं। इसके अलावा श्रेणी के अनुरूप पहली इकाई (जैसे कला) आत्मसात् हो जाती है। लेकिन दूसरी (जैसे दर्शन) में सुरक्षित रहती है। अतः दूसरी इकाई के परिवेश में पहली इकाई का स्वतंत्र मूल रूप तो नहीं रह पाता किंतु उसके स्वरूप के अनुकूल वह (पहली) संरक्षित रह जाती है। सारांश यह है कि द्विपुट या विभिन्न के सिद्धांत के अनुसार एक विभक्त होकर अभिव्यक्त और रूपांतरित होता हुआ अंतिम अवस्था में पहुंचकर आत्मपूर्णता प्राप्त करके सभी पूर्ववर्ती अवस्थाओं को संकलित कर लेता है।<sup>१</sup>

इसी कड़ी में वे हीगेलकृत आत्मचैतन्य (स्फिरिट) की धारणा को तो स्वीकार करते हैं। लेकिन उसके तीन स्वरूपों—सैद्धांतिक या अंतर्व्यक्त, व्यावहारिक या बहिर्व्यक्त और निरपेक्ष—में से केवल दो स्वरूप—सैद्धांतिक या अंतर्व्यक्त तथा व्यावहारिक या बहिर्व्यक्त ही ग्रहण करते हैं। इस प्रकार आत्मचैतन्य के दो विभिन्न (द्वित्वमूलक) स्वरूप हो जाते हैं—सैद्धांतिक आत्मचैतन्य और व्यावहारिक आत्मचैतन्य। सैद्धांतिक आत्मचैतन्य ध्यान में लीन है तथा व्यावहारिक आत्मचैतन्य संकल्प में। इनमें से पहला ज्ञानोत्पादक है, दूसरा कर्मोत्पादक; पहले के द्वारा मनुष्य रूपों को पहचानता है, दूसरे के द्वारा रूपों को परिवर्तित करता है; पहले के द्वारा मनुष्य विश्वबोध-लाभ करता है, दूसरे के द्वारा विश्व-रचना करता है और अंततः पहला ज्ञान है तथा दूसरा संकल्प या इच्छा (दे० 'ऐस्थेटिक', पृ० ४७)। अतः सौंदर्यव्यापार में व्यावहारिक व्यापार का समावेश श्रुति है। सौंदर्यव्यापार तो (द्विपुट-सिद्धांत के अनुसार) स्वयं पूर्ण हो जाता है; किंतु व्यावहारिक व्यापार में सौंदर्यव्यापार अनुस्यूत रहता है। यही नहीं, सौंदर्यव्यापार ध्यानवृत्तिमूलक होने के कारण आंतरिक है, पूर्ण है। लेकिन जैसे ही वह कर्मवृत्तिमूलक होता है तब बाह्य होता है और कला नहीं

१. दे० अथर्वी मनुवाद में इयमत् ऐंस्त्री की धूमिका तथा डॉ० पांडेय का पर्यालोचन ('वेस्टर्न ऐस्थेटिक्स')

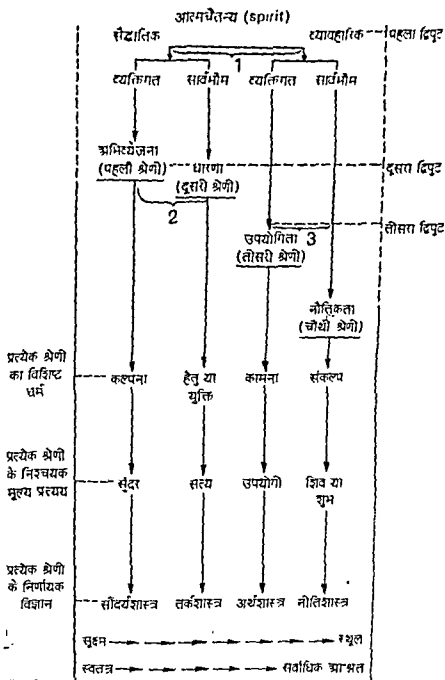
रहता। इसकी वजह यह है कि क्रोचे सौंदर्यबोधानुभूति को पहला सैद्धांतिक स्वरूप मानते हैं। कलाकृतियां तो बाह्य व्यापार की देन हैं। अतः वे सौंदर्य-तथ्य नहीं हैं अर्थात् सौंदर्यक्षेत्र के बाहर की हैं। उन्हें कलात्मक तथ्य (या 'भौतिक सौंदर्य') कहा जा सकता है। इस प्रकार वे सौंदर्यानुभूति को शुद्ध अंतर्व्यंक्त अनुभव मानते हैं जो व्यावहारिक संबंधों तक से बहिर्भूत है। ये प्रवृत्तिमूलक सही दार्शनिक निष्कर्ष तो हो सकते हैं किंतु वास्तविक नहीं। इन गलतियों की वजह यह है कि उन्होंने अधूरा हीगेल-दर्शन स्वीकारा। हीगेल निरपेक्ष आत्मचैतन्य में कला को स्थित करते हैं और वहीं सैद्धांतिक तथा व्यावहारिक का समन्वय भी कराते हैं। लेकिन क्रोचे द्वित्व के अनुसार एक ओर तो निरपेक्ष को अस्वीकार करके सार्वभौम (देश-कला-संगति) को त्याग देते हैं और दूसरी ओर व्यावहारिक आत्मचैतन्य को विभिन्न से कहीं अधिक पृथक् मानकर ऐंद्रियक माध्यमों द्वारा प्रस्तुति को भी नहीं मानते। इस प्रकार उनकी सौंदर्य-भावना और कला-तथ्य में भेद है। वे कला को सार्वभौम के बजाय (सैद्धांतिक स्वरूपयुक्त करने के कारण) मात्र व्यक्तिगत तथा बाह्य (व्यावहारिक रूप को विभिन्न मानने के कारण) के बजाय मात्र आंतरिक या अभिव्यंजनात्मक सिद्ध करते हैं। वे सौंदर्यभावना को दार्शनिक लक्ष्मण-रेखा में बांधकर उसे बुद्धि (धारणा या प्रमा) तथा व्यावहारिक व्यापार (उपयोगिता और शुभ) से भी बिल्कुल पृथक् कर देते हैं।

उनके द्विपुट या विभिन्न के सिद्धांत के मुताबिक सैद्धांतिक आत्मचैतन्य और व्यावहारिक आत्मचैतन्य दोनों पुनः द्विपुटीकृत होते हैं। सैद्धांतिक के अंश अभिव्यंजना तथा प्रमा या धारणा और व्यावहारिक के उपयोगी तथा नैतिकता हैं।

इस प्रकार उनका पहला द्विपुट हुआ—सैद्धांतिक और व्यावहारिक आत्मचैतन्य। दूसरा हुआ—(सैद्धांतिक की) अभिव्यंजना और धारणा। तीसरा हुआ—(व्यावहारिक की) उपयोगिता और नैतिकता। कुल मिलाकर आत्मचैतन्य की चार श्रेणियां हुईं।

द्विपुट-सिद्धांत के अनुसार अभिव्यंजना की पहली श्रेणी पूर्ण स्वतंत्र है। धारणा की दूसरी श्रेणी में अनिवार्यतः अभिव्यंजना अंतर्भाव्य है। यह श्रेणी कम आश्रित है। उपयोगिता की तीसरी श्रेणी में अभिव्यंजना और धारणा दोनों आत्मसात् हुई हैं। अतः यह अधिक आश्रित है। नैतिकता की चौथी श्रेणी में अभिव्यंजना, धारणा एवं उपयोगिता तीनों का मेल है। अतः यह सर्वाधिक आश्रित है। इस क्रम में पहली श्रेणी (अभिव्यंजना) पूर्ण स्वतंत्र है किंतु क्रमशः दूसरी में पहली, तीसरी में पहली-दूसरी और चौथी में पहली-दूसरी-तीसरी श्रेणियां अंतर्भुक्त हैं। तीसरी श्रेणी में मानव-जीवन का प्रय तथा चौथी में श्रेय मूल्य स्थित है। इस प्रकार क्रोचे भौतिकतावाद का नया रूपांतर करने की भी कोशिश करते हैं। इनमें से पहली और तीसरी श्रेणी व्यक्तिगत तथा दूसरी और चौथी श्रेणी सामान्य हैं। इनमें से प्रत्येक श्रेणी के साथ एक-एक विज्ञान भी लगा है जो क्रमशः सौंदर्यबोधशास्त्र, तर्कशास्त्र, अर्थशास्त्र और नीतिशास्त्र है। इनमें से प्रत्येक श्रेणी के धर्म क्रमशः कल्पना, तर्कहेतु

या युक्ति, कामना तथा संकल्प है। इनमें से प्रथमः सूक्ष्मता में स्थूलता का विकास होता है (दे० 'ऐस्पेटिक', पृ० ६१)। नीचे दी हुई तालिका में उनके द्विपुट तथा आत्मचेतन्य के दर्शन का मेल हो जाता है—



इस तालिका से कुछ ऋचेवादी तथ्यों का इजहार होता है—

(१) ज्ञान (सैद्धांतिक आत्मचैतन्यमूलक) क्रिया (व्यावहारिक आत्मचैतन्य-मूलक) से पहले आता है। द्विपुट-सिद्धांत के अनुसार ये अंतर्संबंधित तो है किंतु कार्य-कारण-सिद्धांत के अनुसार अंतरावलंबित नहीं। अतः एक विचित्र स्थिति आती है कि पहली श्रेणी वाली अभिव्यंजना न तो कर्म से संबंधित है; न ही तर्क (दूसरी श्रेणी) से। इसके अलावा अभिव्यंजना वैयक्तिक व्यापार है और दूसरे द्विपुट के सार्वभौम व्यापार से भी यह समन्वित नहीं है। यही नहीं, अभिव्यंजना (कला) ताकिक (वैज्ञानिक, मनोवैज्ञानिक), आर्थिक और नैतिक संबंधों (दूसरी, तीसरी और चौथी श्रेणी) से जुदा तथा दूर बनी रहती है।

(२) दूसरे द्विपुट के दोनों विभिन्नों में पहला 'ज्ञान' है जिसका धर्म कल्पना तथा चरित्र अभिव्यंजना है, और दूसरा 'बुद्धि'; जिसका धर्म युक्ति तथा चरित्र प्रमाया धारणा है। पहला केवल व्यक्ति-ज्ञान है किंतु दूसरा सार्वभौम का अनुमान और पहले (ज्ञान) तथा स्वयं का रिशता भी है। पहला केवल विवों की सृष्टि करता है और दूसरा धारणाओं की। इस प्रकार यहाँ ऋचे अपना 'ज्ञान का सिद्धांत' निरूपित करते हैं।

(३) सौंदर्यबोधशास्त्र के इतिहास में पहली बार इतनी स्पष्टता के साथ ऋचे ने आंतरिक 'ऐस्थेटिक' तथ्य और ब्राह्म कला तथ्य के बीच विभाजन किया है। ऐस्थेटिक तथ्य के अतर्गत उन्होंने अंतःसंस्कार (फीलिंग) की अंतर्तल्लस्पशी परिकल्पना रखी है जिसके विषय में गिलबर्ट और कुह्ल ने लिखा है कि "यह रूप को वस्तु तथा स्वयंप्रकाश्य ज्ञान को चरित्र प्रदान करता है; यह ज्ञान तथा कर्म के लिए विशाल पृष्ठभूमि और संभावना है।" इसी प्रकार कला के इस तथाकथित स्वायत्त की घोषणा और रक्षा के संबंध में स्पिनगार्न की भी उक्ति है कि कविता को दृष्टि-दर्शन का वैयक्तिक व्यापार मानकर ऋचे ने धालोचना की अनेक सेवारों से साफ कर दिया। अतः ऋचे कला और कलाकृति, ऐस्थेटिक राग और कलात्मक तथ्य के बीच भेद करते हैं। कला उनके लिए आभ्यंतर ज्ञान है जिसे चिंतन या नैतिकता से नहीं मिलना चाहिए क्योंकि इनका क्षेत्र सार्वभौम है। अतः कला एक प्रकार से निरपेक्ष और एकांगी है। यह न सही है न गलत; न शुभ है न अशुभ; न सच है न झूठ। यह मात्र अभिव्यंजना है। अतः रूप बनाम विषयवस्तु का भेद अनावश्यक है। ये भेद वास्तविक नहीं होते। अतः कला के कोई नियम (बुद्धिसंभूत) नहीं होते। उन्होंने घोषणा की है कि वह प्रत्येक कला-सिद्धांत गलत है जो सौंदर्य-व्यापार को व्यावहारिक में संलग्न कर देता है (दे० 'ऐस्थेटिक', पृ० ५०)।

द्विपुट-सिद्धांत और आत्मचैतन्य के दर्शन की विवेचना के बाद अब हम 'ज्ञान के सिद्धांत' का पर्यालोचन करेंगे।

आत्मचैतन्य-व्यापार या कार्याकी सैद्धांतिक और व्यावहारिक व्यापारों में



विभक्त हो जाती है। सैद्धांतिक व्यापार भी व्यक्तिगत तथा सार्वभौम में विभक्त होता है। सैद्धांतिक व्यापार की मूल विधा ज्ञानात्मक है जिसमें ज्ञान और बुद्धि, विव और प्रमा शामिल हैं। व्यक्तिगत सैद्धांतिक आत्मचैतन्य-व्यापार के द्वारा व्यक्तिगत ज्ञान होता है जिसे श्रोत्रे 'स्वयंप्रकाश्य ज्ञान' कहते हैं तथा सार्वभौम सैद्धांतिक आत्मचैतन्य-व्यापार द्वारा सार्वभौम का हेतुक ज्ञान होता है जिसे वे प्रमा या धारणा कहते हैं। व्यक्तिगत व्यापार आंतरिक व्यापार है जिसमें ध्यानयोग प्रधान है तथा सार्वभौम (सैद्धांतिक व्यापार) ज्ञाता-ज्ञेय-संबंध का बुद्धियुक्त अभिज्ञान है। द्विपुट-गिद्धात के आधार पर स्वयंप्रकाश्य ज्ञान पहली श्रेणी का तथा बौद्धिक ज्ञान दूसरी श्रेणी का (जिसमें पहली श्रेणी अंतर्भुक्त है) है। पहली श्रेणी अभिव्यंजना है और दूसरी धारणा। पहली श्रेणी स्वतंत्र है, दूसरी आश्रित; पहली श्रेणी कल्पना-प्राप्य है, दूसरी बुद्धिजीव्य; पहली व्यक्ति-निष्ठ है, दूसरी सार्वभौम; पहली व्यक्तिगत चीजों की है, दूसरी उनके संबंधों की; पहली विद्योत्पादक है, दूसरी प्रत्ययोत्पादक; और पहली श्रेणी में कला स्थित है तथा दूसरी में तर्कशास्त्र।

इसके आधार पर स्वयंप्रकाश्य ज्ञान के स्वरूप और तत्त्वों को समझा जा सकता है। यह प्रमाण-प्रतिपाद्य नहीं है अतः स्वयंप्रकाश्य है ('स्वयंप्रकाश्य की स्वयं अपनी श्रेष्ठ निगाहें हैं; वह बौद्धिक दृष्टियों की अपेक्षा नहीं रखता'—श्रोत्रे, पृ० २)। यह कल्पना-प्रसूत है। तार्किक ज्ञान से परे है अतः प्रातिभ है। व्यक्ति के अंतः-संस्कारों से प्राप्त है अतः सहज है। वस्तुओं के मूर्त रूप में अंतःप्रकट होता है अतः अभिव्यजनात्मक है। कार्य-कारण-नियम द्वारा ग्रहीत नहीं होता अतः अद्वितीय या विशेष है। जब यह आत्मा के घुंघले क्षेत्रों में होता है तब अंतःसंस्कारों में वेष्टित रहता है किंतु अकस्मात्-अकारण अंतःदीप्त होकर ध्यानयोग पूर्ण आत्मचैतन्य (कांटेम्प्लेटिव स्पिरिट) के क्षेत्र में आकर अभिव्यंजना प्राप्त कर लेता है। इस प्रकार स्वयंप्रकाश्य ज्ञान ही अभिव्यंजनात्मक ज्ञान हो जाता है। अपने इस प्रतिपादन के लिए वे माइकेल एंजिलो तथा लियोनार्दो की सृजन-प्रक्रिया के श्रेणी हैं। माइकेल एंजिलो ने कहा है कि "कोई हाथों से नहीं बल्कि मस्तिष्क से चित्र-रचना करता है।" लियोनार्दो 'लास्ट सपर' नामक महान् चित्र का अंकन करते समय कई दिनों तक बिना एक भी तूलिका छुवाए उसे निहारा करते थे। अपनी इस मनोवृत्ति के संबंध में उन्होंने कहा कि उदात्त प्रतिभासंपन्न लोगों के मस्तिष्क जब सबसे कम बाह्य कर्म करते हैं तब अपने अनुसंधान में सबसे अधिक सक्रिय होते हैं। अतः स्वयंप्रकाश्य ज्ञान देश-काल-बंधन से मुक्त होता है। किसी कहानी या संगीत की रागिनी सुनते समय किसे काल का ज्ञान होता है; किसी वेदना की आह या नीले आकाश का रंग की अनुभूति प्राप्त करते समय किसे देश का ज्ञान होता है? सच्चा स्वयंप्रकाश्य ज्ञान देश-काल-मुक्त होता है और प्रत्येक सच्चा स्वयंप्रकाश्य ज्ञान अभिव्यंजना भी होता है। ऐसा ज्ञान बौद्धिकता के हरेक विमर्ष से भी मुक्त होता है और हरेक बाह्य संयोग से भी असंपृक्त रहता है।

स्वयंप्रकाश्य व्यापार में स्वयंप्रकाश्यों की संख्या उसी सीमा तक रहती है

जहाँ तक वह उनकी अभिव्यंजना कर सकता है। अभिव्यंजना केवल पदात्मक (शब्दात्मक) ही नहीं होती; रेखामय, रंगमय, गंधमय, स्वरमय, मुद्रामय भी होती है। अतः अभिव्यंजना के अनेक रूप होते हैं। यही नहीं; स्वयंप्रकाश्य व्यक्तिगत भी होते हैं—एक चित्रकार के, एक कवि के, एक संगीतज्ञ के स्वयंप्रकाश्य भिन्न-भिन्न होंगे। और भी; व्यक्तिगत स्वयंप्रकाश्य व्यक्तिगत भी होते हैं—भास के, कालिदास के, माघ के, भारति के अथवा राफेल, लियोनार्दो, टिगिया, पिकासो के स्वयंप्रकाश्य मुफ्तलिफ होंगे। किंतु यह भी सच है कि हममें से प्रत्येक में कलाकार, शिल्पी, संगीतज्ञ, चित्रकार, कवि आदि के अंश हैं जिसे सभी प्रकार के स्वयंप्रकाश्यों का भान होता है।

हमारे स्वयंप्रकाश्यों का जगत् एक बहुत छोटी चीज है जो ध्यानयोग के क्षेत्र में आसीन होकर—श्रेणियों में केंद्रीभूत होती हुई—विशाल और व्यापक और गहरी हो जाती है (दे० 'ऐस्पेटिक', पृ० ६)। "एक चित्रकार द्वारा देखी गयी चांदनी का प्रभाव; एक नवशकार द्वारा छोची गयी किसी देश की रूपरेखा; एक कोमल या ओजस्वी संगीत रागिनी; एक उच्छ्वासयुक्त गीत के शब्द या वे अन्य जिन्हें हम रोजमर्रा की जिंदगी में मांगते, अधिकृत करते, विलाप करते हैं—सभी भली भाँति स्वयंप्रकाश्य तथ्य हो सकते हैं जिनमें बौद्धिक संबंधों की छाया भी न हो।" इस प्रकार स्वयंप्रकाश्यों में बौद्धिक संबंध या धारणाएँ अंतर्भूत नहीं रहती। यदि वे हो भी जायें तो स्वयंप्रकाश्यों से संचालित उपदान होकर रह पाती हैं और अपनी स्वतंत्रता खो देती हैं। उदाहरणस्वरूप, त्रासदी का दुखी नायक जब दार्शनिक सूक्तियाँ कहता है तो उनकी सत्ता दार्शनिक धारणाओं वाली न होकर वक्ता के चरित्र का चित्रण करने वाली होती है। अजंता के बोधिसत्त्व के वस्त्रों पर जो कापाय रंग लगा हुआ है वह किसी वैज्ञानिक का कापाय रंग न होकर बोधिसत्त्व की छवि का तत्त्व ही रहता है। यहाँ जो सत्ता रंग की है, वहाँ वही सत्ता दार्शनिक सूक्तियों की है।

क्रोचे स्वयंप्रकाश्य ज्ञान के चरित्र को नितांत व्यक्तिगत मानते हैं। मैंने शरद् के नीले आकाश में हंस की तरह एक गौरा मेघखंड देखकर कहा—'यह हंस !' यह उक्ति विवात्मक है, किंतु यदि मैं सामान्य 'पक्षी' कहता तो वह उक्ति स्वयंप्रकाश्य या विवसर्जक न होकर धारणामूलक हो जाती। 'यह हंस', 'यह बगुला', 'यह कपोत' जैसे कथन स्वयंप्रकाश्य हैं। स्वयंप्रकाश्य हमें जगत् (—the phenomenon) प्रदान करता है तथा धारणा आत्मचैतन्य (—the noumenon)। इस प्रकार इनमें से पहली में एक श्रेणी तथा दूसरी में दुहरी श्रेणी है। पहली श्रेणी अभिव्यंजना है तथा दूसरी धारणा। पहली (यह हंस) दूसरी के बिना स्थित रह सकती है किंतु दूसरी (पक्षी) पहली के बिना डगमगा जायेगी।

दूसरी श्रेणी में पहली श्रेणी के 'यह हंस, यह बगुला, यह कपोत आदि के

संबंधों का मूल 'पक्षी' प्राप्त होता है जो व्यक्तिगत (यह हंग) न होकर सार्वभौम (पक्षी) है। इसी उदाहरण को आगे बढ़ाकर हम स्वयंप्रकाश्य के तत्त्वों की मीमांसा भी कर लेते हैं। जब मैं शरद् के नीले आकाश में हंस की शवल का एक उज्वल मेघखंड देखकर 'यह हंग !' कह उठता हूँ तो उसके लिए प्रमाण प्रतिपादित नहीं करता। अतः यह प्रतीति ही स्वयंप्रकाश्य है। इस प्रतीति को मैंने तर्क का अवलंब न लेकर सादृश्य के आधार पर हंस से जोड़ दिया जिससे यह काल्पनिक हो गयी। तीसरे, यह प्रतीति प्रत्यक्षाधित है और हरेक व्यक्ति को हो सकती है अतः प्रातिभ और सहज है। चौथे, मैं उस गोरे मेघखंड के प्रत्येक विस्तार को हंस की अभिव्यंजना में देख या कल्पना कर चुकता हूँ तो (बिना बाह्यीकरण के भी) वह विव-विधायक है क्योंकि मेरे अंतःसंस्कारों में कभी हंस का प्रत्यक्ष विव भी पड़ा होगा। अतः, वस्तुतः यह उजला मेघखंड हंस नहीं है; वह मात्र तदाकार है; वह कार्य-कारण के अनुभूत ज्ञान से भिन्न है। अतः विशेष है। यदि मेघखंड उजला न होकर श्यामल होता तो मुझे गोरे हंस की प्रतीति नहीं होती। तब मुझे मेघखंड की संवेदना (संज्ञान) होती। मैं उसे ध्यानयोग (काटेम्प्लेशन) के स्तर तक नहीं उठा पाता। अतः यह अभिव्यंजनात्मक होने पर ही पूर्ण तथा सही होती है। सारांश यह कि स्वयंप्रकाश्य ज्ञान अंतःदीप्त, काल्पनिक, प्रातिभ, सहज, व्यक्तिगत, विव-विधायक, विशेष और अभिव्यंजनात्मक है। इसका विव-विधान सदैव मानसिक होता है और इसकी अभिव्यंजना सदैव स्वयंप्रकाश्य होती है। अतः हम एक आप्त सूत्र दे सकते हैं : "मानवीय व्यापार की पहली स्वीकृति अभिव्यंजना है।"

उन्होंने दार्शनिक व्याख्याओं के अलावा अपने निजी मनोवैज्ञानिक ढंग से भी स्वयंप्रकाश्य ज्ञान का स्पष्टीकरण किया है। इस संदर्भ में सबसे महत्वपूर्ण चर्चा संवेदना की है। हम जानते हैं कि संवेदना की उत्पत्ति के लिए कोई भौतिक उत्तेजना (स्टिमुलस) किसी विशिष्ट ज्ञानेंद्रिय के सामने उपस्थित होकर उसके माध्यम से स्नायुप्रवाही होकर मस्तिष्क में जाती है। उत्तेजना के प्रति मस्तिष्क की यह प्राथमिक प्रतिक्रिया संवेदना है। हम जूही के फूलों को देखकर केवल दृष्टि-संवेदना तथा मधुर संगीत सुनकर केवल श्रवण-संवेदना प्रकट करते हैं। इस स्तर पर हम केवल रूप, मात्र ध्वनि को ग्रहण करते हैं। ज्यों ही हम उत्तेजना को अर्थ प्रदान करते हैं वैसे ही संवेदना का 'प्रत्यक्षीकरण' में रूपांतर हो जाता है जो उत्तेजना की व्याख्या है। इस स्थिति में हमें जूही के फूल की सफेद कान्ति या गुरली की ध्वनि का बोध होता है। इस प्रत्यक्षीकरण-प्रक्रिया में जो प्रिय लगती है वही प्रायः सुंदर और सुखद होती है तथा जो अप्रिय वह इसके विपरीत लगती है। क्रोचे संवेदना को 'रूपहीन पदार्थ' (फॉर्मलेस मॉटर) कहते हैं और अपने रूपक को बढ़ाते हुए आत्मचैतन्य-व्यापार को प्रत्यक्षीकरण के समकक्ष ला रखते हैं। ऐसा लगता है कि वे प्रत्यक्षीकरण को स्वयंप्रकाश्य ज्ञान का पर्याय तो मान लेते हैं किंतु भौतिक (वास्तविक) तथा अभौतिक (अवास्तविक) उत्तेजना के आधार नामंजूर कर देते हैं। शायद वे प्रत्यक्षीकरण, कल्पना और स्मृति को एक करना चाहते हैं। उनके अनुसार यदि स्वयंप्रकाश्य

ज्ञान की अभिव्यंजना नहीं हो सकी है तो वह संवेदना मात्र है। उनके अनुसार स्वयंप्रकाश्य ज्ञान वह संवेदना है जो अपनी यांत्रिक और निष्क्रिय स्थिति को छोड़कर आत्मचैतन्य के व्यापार द्वारा रूपांतरित होकर अभिव्यंजना बन जाता है। इस प्रकार अभिव्यंजना पृथक् या स्वतंत्र व्यापार नहीं; स्वयंप्रकाश्य ज्ञान का ही विकसित रूपांतर है। यह रूपांतर करती है कल्पना, जो मानसिक विषयों की निर्मात्री है। अतः सबसे पहले हमारे अंत संस्कार या भावनाएं होती हैं जो संवेदना के धुंधले क्षेत्रों में पड़ी रहती हैं। उन्हें आत्मचैतन्य का व्यापार 'अंत:दीप्ति' के द्वारा स्वयंप्रकाश्य ज्ञान में रूपांतरित करता है। स्वयंप्रकाश्य ज्ञान को कल्पना मानसिक विषयों द्वारा अभिव्यंजना में रूपांतरित कर देती है। इस समूचे रूपांतर में माध्यम दो हैं—(१) संवेदना को स्वयंप्रकाश्य बनाने वाली अंत:दीप्ति और (२) स्वयंप्रकाश्य को अभिव्यंजना में रूपांतरित करने वाली कल्पना।

इस परिकल्पना में क्रोचे की मूल गलती यूं है कि वे स्वयंप्रकाश्य ज्ञान का तादात्म्य प्रत्यक्षीकरण के भी साथ करने के बजाय अभिव्यंजना के साथ करते हैं। जरा प्रत्यक्षीकरण से विहीन एक आदमी का ख्याल करें। जब वह चिंतन या अनुभव या धारणा से 'हीन' है तब वह सब से पहले क्षणों में संज्ञांतिक जीवन में जागता है। क्या ऐसा इंसान संभव है? ऐसी ही असंभव संभावना 'शुद्ध स्वयंप्रकाश्य ज्ञान' की होगी। ऐसा व्यक्ति संसार का अंग होते हुए, संसार का वासी होते हुए भी संसार पर आश्चर्य करेगा। दार्शनिक लहजे में ऐसी दशा तभी संभव है जब शैलमालाएं भौतिक यथार्थ न होकर आधिभौतिक यथार्थ हो जायें और मनुष्य सृष्टि की पहली उपा में आख धोले। हम यथार्थ का ही मानसिक पुनर्निर्माण करते हैं चाहे कल्पना हो, चाहे वास्तविकता, चाहे फंटेसी। इसके अलावा क्रोचे स्वयंप्रकाश्य के और अन्वीक्षा के ही दो व्यापार मानते हैं जिसमें से स्वयंप्रकाश्य-व्यापार आदिम और मूल है। ऐसी हालत में अन्य व्यापार कहा होंगे? मूल प्रवृत्तियों की क्या स्थिति होगी? धारणा के सार्वभौम धर्मों को त्यागकर हम किस प्रकार पृथक् रूप से विशेष या व्यक्तिगत का बोध करेंगे? हम जब 'शैलशिखर' कहते हैं तो बोध सार्वभौम शैलशिखर का भी होता है और व्यक्तिगत हिमालय का भी। इसलिए केवल स्वयंप्रकाश्य ज्ञान ही सुंदर है, ऐसी बात नहीं है। सार्वभौम ज्ञान भी कम सुंदर नहीं है। फिर नितांत स्वतंत्र स्वयंप्रकाश्य किस प्रकार धारणाओं को जन्म दे सकता है जो संबंधयुक्त और सापेक्ष है? द्विपुट-सिद्धांत की वजह से क्रोचे के ये निष्कर्ष अधिकांशतः एकांगी बने रहते हैं। वे एक अति पर हैं—विभिन्न (डिस्टिक्ट) के समक्ष विपरीत (अपोजिट) की अंध-अस्वीकृति।

इसी कड़ी में वे स्वयंप्रकाश्य ज्ञान को प्रत्येक व्यक्ति की उपलब्धि मानते हैं अर्थात् कलाकार और साधारण मनुष्य दोनों ही स्वयंप्रकाश्य ज्ञान से समर्थ हैं और कला तथा जीवन दोनों में स्वयंप्रकाश्य ज्ञान की स्थिति है। कला में स्वयंप्रकाश्य ज्ञान अधिक उदात्त, अधिक व्यापक और अधिक प्रचुर होता है जबकि व्यावहारिक जीवन में वह सामान्य हुआ करता है। इन दोनों के बीच कोई भी फर्क नहीं किया

जा सकता। अतः कलात्मक स्वयंप्रकाश्य ज्ञान और सामान्य स्वयंप्रकाश्य ज्ञान में केवल मात्रापरक अंतर है। ये दोनों प्रकार के स्वयंप्रकाश्य बौद्धिक व्यापार से अलगता अलग हैं किन्तु आपस में पर्याय ही हैं।

उनकी 'कला-संबंधी धारणा' भी स्वयंप्रकाश्य ज्ञान से अनुस्यूत है। स्वयंप्रकाश्य के दृष्टांत के समान 'कला' भी वह सब कुछ है जो कलाकार के मानस में माध्यम (बाह्य अभिव्यक्ति) ग्रहण करने के पूर्व घटित होता है (बाद में तो वह कला न होकर 'कलाकृति' या बाह्य सौंदर्य हो जाता है)। कला केवल संवेदना ही नहीं है; व्यक्तिगत होने के नाते आत्माभिव्यंजना भी है। यह भी आत्मचैतन्य का व्यापार और स्वयंप्रकाश्य ज्ञान की सारी विरासतों की उत्तराधिकारिणी है। धारणा और व्यावहारिक व्यापार से परे होने के कारण कला में भी आलोचना का अस्तित्व गिद्धांततः नहीं हो सकता। सारांश यह है कि "कला अंतःसंस्कारों की अभिव्यंजना है; अभिव्यंजना की अभिव्यंजना (=कलाकृति) नहीं।" कला की आत्माभिव्यंजना शरीरशास्त्रीय तथ्यों से असंबद्ध है। यही नहीं, आत्माभिव्यंजना में हम रूप की अभिव्यंजना नहीं कर सकते क्योंकि वह तो स्वयं अभिव्यंजना है। अतः सिद्धांततः कला के प्रकार और स्वरूप नहीं हो सकते क्योंकि अभिव्यंजना तो स्वयंप्रकाश्य का रूपांतर है; स्वयंप्रकाश्य वैयक्तिकता है और वैयक्तिकता की कमी भी पुनरावृत्ति नहीं हो सकती। आंतरिक अभिव्यंजना ही कला है। बाद में बाह्यीकृत कलाकृतियाँ (चित्र, कविताएँ, मूर्तियाँ आदि) तो 'भौतिक उत्तेजनाएँ', 'स्मृति की सहायिकाएँ' ही हैं जो कलाकार को उसके स्वयंप्रकाश्य ज्ञान के पुनरुत्पादन में योग्य बनाती हैं। ये 'सुंदर' वस्तुएँ 'बाह्य' हैं और वास्तव में कला-सृजन नहीं हैं।

उपर्युक्त आधारों पर उन्होंने विषयवस्तु तथा रूप की समस्या का भी अवलोकन किया है। क्योंकि वे कलाकृति को बाह्य मानते हैं अतः उनका विषयवस्तु और रूप-संबंध आत्माभिव्यंजना के दायरे में ही है। उनके अनुसार विषयवस्तु या सामग्री वह है जो सौंदर्यमूलक के स्थान पर भावात्मक ढंग से विस्तृत की गयी हो। उसे वे अंतःसंस्कार या प्रभाव कहते हैं। यह निष्क्रिय होता है किन्तु यही हमारे स्वयंप्रकाश्यों का आपसी भेद बतलाता है। और रूप वह है जो आत्मचैतन्य के व्यापार के द्वारा अभिव्यंजना में रूपांतरित हो जाये। क्रोचे सामग्री को परिवर्तनीय तथा रूप (=आत्मचैतन्य के व्यापार) को स्थिर मानते हैं। उनके अनुसार अंतः-संस्कार या प्रभाव (इंप्रेशन) ही अभिव्यंजना द्वारा निरूपित होते हैं। जिस प्रकार फिल्टर में डाला हुआ जल पुनः वैसा ही किन्तु भिन्न होकर दूसरी ओर प्रकट हो जाता है उसी प्रकार सामग्री या प्रभाव अभिव्यंजना में प्रकट हो जाते हैं (दे० 'ऐस्थेटिक', पृ० १६)। अतः प्रभाव ऐस्थेटिक तथ्य के लिए श्रोगणेश हैं और इनके लिए विषयवस्तु तथा रूप के संबंधों का कोई अर्थ ही नहीं है। इसलिए ऐस्थेटिक तथ्य रूप है; कुछ नहीं—केवल रूप।

इससे हम स्वयंसिद्ध निष्कर्ष निकाल सकते हैं कि कला (कलाकृति नहीं) में स्वयंप्रकाश्य ज्ञान और अभिव्यंजना का द्वित्वपूर्ण ऐन्य है। कलात्मक स्वयंप्रकाश्य

एक ऐस्थेटिक या 'सौंदर्यानुभूतिमूलक तथ्य' है और कलाकृति एक 'बाह्य भौतिक तथ्य', जिसके द्वारा सौंदर्यानुभूति का पुनरुत्पादन होता है। कहने का तात्पर्य यह कि एक मंदिर अभिष्यंजना एक निश्चित पदार्थ (माध्यम) में स्थित कर दी जाती है। अतः यह भौतिक पुनरुत्पादन एक व्यावहारिक तथ्य है—संकल्प (विल) का तथ्य। फ्रोचे इस तथ्य को कला का कर्म नहीं स्वीकार करते। जैसा कि हम पहले ही कह चुके हैं कि सैद्धांतिक व्यापार की सौंदर्यमूलक तथा तर्कपरक दो श्रेणियों की तरह व्यावहारिक व्यापार (तीसरे द्विपुट के अनुसार) की भी 'उपयोगी' तथा 'नैतिक' नामक दो श्रेणियां, तदनु रूप आर्थिक संकल्प एवं नैतिक संकल्प भी हैं। जिस प्रकार तर्क-श्रेणी में स्वयंप्रकाश्य (ऐस्थेटिक) का अंतस्संघान रहता है उसी प्रकार नैतिक श्रेणी में आर्थिक श्रेणी का अंतस्संघान होता है। आर्थिक और नैतिक संकल्प दोनों ही ज्ञानोत्पादक न होकर कर्मोत्पादक हैं (क्योंकि सैद्धांतिक व्यापार का रूप ज्ञान तथा व्यावहारिक का संकल्प है) किंतु इन संकल्पों में ज्ञान भी (जो पहली श्रेणी का है—स्वयंप्रकाश्य तथा तर्कपरक) अनुस्यूत रहता है। अतः कार्य में स्वयंप्रकाश्य भी शामिल है। "एक राजनीतिज्ञ समाज की अवस्थाओं का बिना ज्ञान प्राप्त किये किस प्रकार कोई अच्छा या बुरा राजनीतिक संकल्प करके उसका सुधार कर सकता है।... शेक्सपियर के 'हेमलेट' नाटक के नायक हेमलेट ने कार्य करने का तो तीव्र संकल्प है किंतु पूर्ववर्ती सैद्धांतिक परिस्थिति, ज्ञान नहीं है। अतः वह विशिष्ट दशा में विशिष्ट कार्य नहीं कर पाता। यदि वह कार्य को त्यागकर ध्यानयोग में लीन हो पाता तो अवश्यमेव उसमें एक कलाकार या वैज्ञानिक या दार्शनिक का स्थैर्य आ जाता" (दे० : 'ऐस्थेटिक', पृ० ४८-४९)। अतः हम व्यावहारिक कार्य का पूर्ववर्ती ज्ञान होता है; किंतु व्यावहारिक ज्ञान नहीं अर्थात् व्यावहारिक का ज्ञान (अर्थात् ज्ञान मर्यादा ही सैद्धांतिक है)।... व्यावहारिक कार्योंपरांत व्यावहारिक निर्णय या मूल्यांकन की श्रेणी का अभ्युदय होता है। जब लक्ष्य को त्यागकर उपयोगिता को मात्र 'अहं-वादी वृत्ति' से जोड़ दिया जाता है अर्थात् जब उपयोगिता नैतिकता से बहिर्भूत होती है तब अनैतिक हो जाती है। आर्थिक संकल्पों का एक लक्ष्य होता है तथा नैतिक संकल्पों का भी एक विवेकशील लक्ष्य होता है। पहला प्रेय और दूसरा श्रेय है। नैतिक चरित्र से वियुक्त केवल आर्थिक चरित्र के उदाहरणस्वरूप फ्रोचे पुनः शेक्सपियर के 'ओथेलो' नाटक के इयागो नामक पात्र को लेते हैं जो नैतिक चेतना से पूर्णतया शून्य है। उसमें अनैतिकता-नैतिकता का द्वंद्व नहीं है क्योंकि नैतिकता विकसित ही नहीं हुई है। इस प्रकार का दूसरा पात्र मेकियावेली का सीज़र बाजिया भी है। सारांश यह है कि फ्रोचे तीन अवस्थाएं मानकर अनजाने ही कार्य-कारण की परंपरा मानने के साथ-साथ विपरीत (नैतिक-अनैतिक) आदि के द्वंद्व की सत्ता में भी उलझ जाते हैं। तीन अवस्थाएं हैं—सिद्धांत की अवस्था, व्यवहार की अवस्था और व्यावहारिक निर्णय या मूल्यांकन की अवस्था।

किंतु इनके द्वारा उन्होंने 'सौंदर्यबोध में निश्चयवाद' को दहा दिया—सौंदर्य-बोध (सेंस), सौंदर्यानुभूति (फीलिंग) तथा सौंदर्य-धारणा (कासेप्ट) द्वारा। इस

कार्य में स्वयंप्रकाश्य की सर्वधारणा अर्थात् कलाकार और जनगण दोनों के लिए एक ही स्थापना ने उनकी सब से बड़ी मदद की। यह उनकी एक महत्तम देन है। उनके अनुसार सौंदर्यबोध या 'ऐस्थेटिक बोध' नामक कोई वस्तु नहीं है। यह कभी नहीं स्वीकार किया जा सकता कि कुछ बोधात्मक प्रभाव ही स्वेच्छा से या अनिवायंता से सौंदर्यात्मक अभिव्यंजना के क्षेत्र में प्रवेश कर लेते हैं। वस्तुतः सभी प्रभाव या अंतःसंस्कार सौंदर्यात्मक अभिव्यंजना के क्षेत्र के प्रवेशाधिकारी हैं, जिसके लिए इच्छा अथवा अनिवायंता की कोई शर्त नहीं है। केवल श्रवण तथा दर्शन को ही सौंदर्यबोध के उच्च या क्लामिकल माध्यम मानना गलत है। नारी के कपोलों की लाली, गुलाबी अमरुद की मिठास, रेत का भुरभुरापन, पकी रोटी की गंध और झींगुरों की झनकार—सभी प्रभाव हैं। अतः केवल नेत्र और कान ही सौंदर्यबोध के माध्यम नहीं हैं; और न विशिष्ट प्रभाव ही। समस्त चराचर जगत् के समस्त लघु-विराट प्रभाव अभिव्यंज्य हैं। हां, शर्त यही है कि विशिष्ट अभिव्यंजना के लिए विशिष्ट पूर्ववर्ती प्रभाव वांछनीय और समीचीन हैं। जिसने कभी हिमालय नहीं देखा, वह उसकी वंसी अभिव्यंजना नहीं कर सकता जो हिमालय के दर्शन करने वाला कर सकता है (दे० 'ऐस्थेटिक' : पृ० १६)। अपनी सौंदर्यबोध-संबंधी धारणा को वे ओचित्य-अनौचित्य, शुभ-अशुभ, सत्-असत् से भी स्वतंत्र रखते हैं। केवल प्रभावों का स्वयंप्रकाश्य, स्वयंप्रकाश्यों की केवल अभिव्यंजना—न अधिक, न कम—यही उनका आदर्श है।

सौंदर्यानुभूति या भावना को 'प्रभाव' का पर्याय माना जाता है। वस्तुतः यह ज्ञानरहित एक विशिष्ट व्यापार या कार्यावी (ऐक्टिविटी) है जिसमें सुख-दुःख के विपरीत ध्रुवांत हैं, जिनका संबंध नैतिक व्यापार से न होकर व्यक्तिगत लक्ष्यो अर्थात् कामनाओं या इच्छाओं से है। यह सुख तथा दुःख की चेतन अनुभूति है। यदि प्यासे को पानी मिल जाये तो उसकी मूल प्रवृत्ति की परितुष्टि होने के कारण सुष्ठानुभूति होगी। और यदि पानी का अभाव हो तो वह वाधित होकर अनृप्त रह जाने के कारण दुःखानुभूति होगी। भाव अपने में एक सरल और प्राथमिक मानसिक प्रक्रिया है जिसका विश्लेषण नहीं हो सकता। वास्तव में वह आत्मजगत् या अंतर्मुखी होने के नाते व्यक्ति को अपनी मानसिक स्थिति का ज्ञान कराती है। यह संवेदना की तरह किसी इंद्रिय-विशेष में न होकर संपूर्ण शरीर में व्याप्त रहती है और एक समय में इनमें से एक ही की अनुभूति हो सकती है। श्रोत्र भावना संबंधी इन मनोवैज्ञानिक स्थापनाओं को तकरीबन स्वीकार कर लेते हैं। सौंदर्य-वृत्ति से संलग्न होकर इन भावनाओं का सौंदर्यात्मक सापेक्ष चरित्र माना जा सकता है। श्रोत्र के अनुसार इन भावनाओं या अंतःसंस्कारों की सफल अभिव्यंजना—जिसमें परितुष्टि होकर सुख मिले अर्थात् यह 'व्यावहारिक व्यापार' के अंतर्गत आ जाये—ही तो 'सौंदर्य' कहलाती है। इस प्रकार वे स्वयंप्रकाश्य नामक मूल सैद्धांतिक व्यापार तथा भावना या प्रभाव नामक व्यावहारिक व्यवहार के बीच संबंध कायम करते हैं। जो भावनाएं बाह्य जगत् की वास्तविक चीजों से जागृत होती हैं वे अधिक तीव्र तथा जो

कला और कलाकृतियों से उद्भूत होती हैं वे उतनी अधिक तीव्र नहीं होती, क्योंकि वे स्वयंप्रकाश्य और अभिव्यंजित होती हैं। अतः वे 'प्रतीयमान भावनाएं' कहलाती हैं। जाहिर है कि वे सौंदर्यभावनाओं की विवेचना नहीं कर पा रहे हैं और सौंदर्य तथा सौंदर्यबोध को एक मान रहे हैं। वे उन संस्कारों तथा उनके कारणों को भी नहीं बता पाते जिनसे सौंदर्यबोध होता है, या जो यथार्थ भावनाओं और प्रतीयमान भावनाओं में अंतर उत्पन्न कर देते हैं। इसी वजह से सुंदर, उदात्त, भव्य, गंभीर, गुरु, उन्नीत जैसी घनात्मक धारणाओं; कुरूप, दुःखित, भयंकर तासक जैसी ऋणात्मक धारणाओं; हास्य, कोमल, कृष्ण, परिहास्य जैसी मिश्रित धारणाओं को एवं 'सौंदर्यात्मक धारणाओं' को सौंदर्यशास्त्र से निर्वासित करके मनोविज्ञान को सौंप देते हैं।

उनकी 'सौंदर्य-धारणा' भी—कला-संबंधी धारणा की तरह—कई आयामों को शामिल करती है। क्रोचे 'सौंदर्य' की परिभाषा करते हुए कहते हैं कि वह सफल अभिव्यंजना या अभिव्यंजना से अधिक कुछ भी नहीं है क्योंकि असफल अभिव्यंजना अभिव्यंजना नहीं रह पाती (दे० 'ऐस्थेटिक', पृ० ७८)। इससे दूसरा नतीजा यह निकला कि असफल अभिव्यंजना 'असौंदर्य' या कुरूपता है। उनके अनुसार सौंदर्य में श्रेणिया [अधिक सुंदर, उससे अधिक, कम, उससे कम] नहीं होती, किंतु कुरूपता में होती हैं; सौंदर्य एकता है और असौंदर्य अनेकता। सिद्धांत रूप में क्रोचे पहले तो असफल अभिव्यंजना को स्वीकार ही नहीं करते और प्रत्येक अभिव्यंजना को सौंदर्य मान लेते हैं और फिर बाद में असफल अभिव्यंजना को कला में स्वीकृत करके असौंदर्य मान लेते हैं। जब वे सौंदर्य और असौंदर्य को मानते हैं तथा जब असौंदर्य की श्रेणिया भी मंजूर करते हैं तब सौंदर्य तथा असौंदर्य—सौंदर्य के बीच की माध्यमिक श्रेणियां भी हो सकती हैं। फिर 'सफलता' और 'एकता' को भी वे स्पष्ट नहीं कर पाते। वे प्रत्येक स्वयंप्रकाश्य को अभिव्यंजना तथा प्रत्येक अभिव्यंजना को सौंदर्य मान बैठते हैं तो क्या एक दार्शनिक का या वैज्ञानिक का ध्यानयोग भी सौंदर्य होगा, यदि वह बौद्धिकता-बहिर्भूत हो? अथवा क्या प्रत्येक अभिव्यंजना सफल ही है? अगर वे विषय और रूप का पार्थक्य रखते, या प्रेयणीयता की परिकल्पना करते, तब निश्चय ही सौंदर्य तथा सौंदर्यबोध को इस तरह एक करने की गलती न करते। वे यह मानकर चलते हैं कि स्वयंप्रकाश्य ज्ञान में अनिवार्यतः पारदर्शक दृष्टिभेदन होता है जिसका परिणाम पारदर्शक अभिव्यंजना होगी। यह धारणा वास्तविक जीवन से कितनी दूर है, यह बताने की जरूरत भी नहीं है। ऐसा लगता है कि वे भौतिक या प्रकृत जगत् में असौंदर्य तथा आत्मवैतन्य के जगत् में सौंदर्य की प्रतिष्ठा करते हैं जो पूर्णतः असंगत है। उन्होंने पहले जगत् में क्रियात्मकता या कार्याकी तथा दूसरे में आत्मचेतना (स्पिरिचुअलिटी) प्रतिष्ठित की है अर्थात् 'प्रकृत ढंग की (क्रियात्मक) अभिव्यंजना' और 'ऐस्थेटिक' अभिव्यंजना में त्रमशः वे कार्य और सिद्धांत का भेद करते हैं।

इसी कड़ी में वे सौंदर्यबोधात्मक या ऐस्थेटिक दिग्दर्शनों को तो सहज तथा



कार्य-संरक्षण-मुक्त, स्वतः स्फूर्त मानते हैं किन्तु कलाकृति में उनके बाह्यीकरण को संस्कार की स्वीकृति-अस्वीकृति पर आश्रित मानते हैं। अतः कलाकृति में बाह्यीकरण के निमित्त संकल्प ही नहीं, एक 'जागरूक संस्करण' का अधिष्ठान होता है, जो 'तकनीक' (=कार्योन्मुखकर्ता पूर्व भाग)-मंग्लिष्ट है। इसी तकनीक-मंग्लिष्ट जागरूक संस्कार की वजह से चित्रकला के सिद्धांत, मार्युक्ता के सिद्धांत, काव्यकला के सिद्धांत आदि अंकुरित और पुष्पित होते हैं। इनका कोई वैज्ञानिक आधार नहीं हुआ करता। अतः श्रोत्रे कला के वर्गीकरण तथा कला-सिद्धांतों की सर्चा करने वाली समस्त पुस्तकों को जला डालने की सहसुमार्द करते हैं।

निष्कर्ष यह है कि श्रोत्रे सौंदर्य (=सफा अभिव्यंजना) एवं 'सुंदर' वस्तु (=कलाकृति) के बीच भेद करते हैं। 'सुंदर' वस्तु में हमारी 'स्मृतियों की आत्म-चेतन ऊर्जा' भौतिक तत्त्वों (मूर्ति, कविता, संगीत, चित्र आदि) की सहायता से विशिष्ट मनुष्यों अर्थात् प्रतिभासंपन्न कलाकारों द्वारा उत्पन्न स्वयंप्रकाशों को पुनरुत्पादित करती या संरक्षित रखती है। अतः हम इन्हें 'भौतिक सौंदर्य' या 'सुंदर वस्तुएं' कह सकते हैं।

भौतिक सौंदर्य के दो भेद हैं—प्राकृतिक सौंदर्य तथा कृत्रिम सौंदर्य। श्रोत्रे प्राकृतिक सौंदर्य को स्थायित्व तथा बर्क की तरह भय्य और उदात्त न मानकर हीगेल की तरह साधारण और तुच्छ मानते हैं। वे कहते हैं कि प्राकृतिक सौंदर्य सहज प्राप्त नहीं होता; उसका अनुसंधान किया जाता है। उसे वे ही छोड़ सकते हैं जो कला-दृष्टि-संपन्न हैं अर्थात् कल्पना और रचियों वाले हैं। प्राकृतिक सौंदर्य ऐस्पेटिक सृजन के लिए उद्दीपन मात्र है। कल्पना के अभाव में प्रकृति सुंदर नहीं प्रतीत होती और मनोदशाओं के अनुरूप यलात-प्रसन्न, विकराल-कोमल प्रतीत होती है।

कृत्रिम सौंदर्य मनुष्य-निर्मित है जैसे मूर्ति, कविता, चित्र, आदि। किन्तु उनके पुनरुत्पादन के साधन-माध्यम जैसे भाइकेल एंजिलो की 'मोजेड' मूर्ति का संगममंर या डिवाइन कामेडिया की पुस्तक की लिखावट आदि कृत्रिम सौंदर्य नहीं है।

'मिश्रित सौंदर्य' एक तीसरी कोटि है जिसमें उक्त दोनों तरह के सौंदर्यों का मेल-मिलाप है; जैसे, उपवन-कुंज बनाते समय पूर्व-स्थित भग्न तोरण या वाउली या बट-वृक्षों को भी शामिल कर लिया जाये।

तीन तरह के भौतिक सौंदर्यों को स्वीकार करके भी उन्होंने 'मानव-शरीर के सौंदर्य' की ग्रीक तथा क्लासिकल परिकल्पना का प्रबल खंडन किया। इसके लिए वे हीगेल के 'आइडियल' या प्लेटो के 'आइडिया' तक न जाकर भूस्पर्शी दृष्टि वाले ही रहे हैं। वे कहते हैं कि हम मानव-शरीर को ही क्यों सुंदर मानें? यदि मानव ही सुंदर है तो पुरुष या स्त्री या उभयलिङ्गी में से किसे सुंदर मानें? दिग जाति को सुंदर मानें? यदि किसी विशेष जाति को मानते हैं तो उसकी कौन-सी उपजाति सुंदर होगी? फिर किस उन्नत वाले मानव-शरीर को सुंदर मानें—वृद्ध को, या प्रौढ़ को, या युवक को, अथवा शिशु को? फिर मानव-शरीर को किस मुद्रा में सुंदर मानें? अतः मानव-शरीर के सौंदर्य की कोई भी कसौटी पेश नहीं की जा सकती।

अगरचे श्रोचे ने कलाओं का कोटिकरण—उपन्यास या कहानी, महाकाव्य या वेणु-गीति—नहीं स्वीकार किया और मात्र लिखिकल भावना को कसौटी माना (न कि बाह्य रूपों को); फिर भी संभवतः हीगेल की परंपरा में, बाद में (दे० 'प्राब्लेमाई', पृ० २०), एक ही 'सौंदर्यात्मक इकाई' की तीव्रता की श्रेणियां बनाईं: जैसे (१) रूप एवं अभिव्यंजना के अपोलाइन क्षण (पहले असफल चेष्टाएं और बाद में उदात्त की ओर प्रयाण), (२) रूप एवं अभिव्यंजना के गीतिप्रवण क्षण (कलाकार के संवेगों की अभिव्यंजना), (३) रूप एवं अभिव्यंजना के महाकाव्यात्मक या प्लास्टिक क्षण (बोधगम्य रूपों में अभिव्यक्ति), और (४) रूप एवं अभिव्यंजना के नाटकीय क्षण (व्यक्तिक क्षणों की विविधता की एकता)। इसके उपरांत भी उनका संवेगों की पूर्ण अभिव्यंजना वाला समीकरण उनकी कमी को दूर नहीं कर सका। वे एक साधारण से साधारण आवेश (इंपल्स) की अभिव्यंजना तक को 'डिवाइन कामेडी' या 'फ्लाउस्ट' के समकक्ष रखने को मजबूर हैं। अतः श्रेष्ठ और श्रेष्ठतर कलाकृति अंतःसंस्कारों पर भी आश्रित है। एक ही स्वयंप्रकाश्य को उसके अंतस्संस्कारों के समेत जब हम कई संशोधनों के बाद बहुधा अधिक प्रौढ, अधिक सुंदर और अधिक परिष्कृत रूप में देखते हैं (जैसे प्रसाद का ब्रजभाषा में लिखा गया पहला 'प्रेम-पथिक' और खड़ी बोली में रूपांतरित दूसरा 'प्रेम-पथिक') तो स्वयंप्रकाश्य की व्यक्तिगत विशिष्टता वाली बात तो कायम रहती है, लेकिन पूर्ण तथा सफल अभिव्यंजना वाली बात गलत सिद्ध हो जाती है। यदि हम खजुराहो के किसी एक पत्थर को (चाहे वह मूर्ति-अंकित भी हो) किसी दूसरे भवन में लगा देते हैं तो वह सुंदर बना रहता है; पुनः एक साधारण पत्थर नहीं हो जाता। श्रोचे इसे सिद्धांततः अस्वीकार कर देते हैं क्योंकि उस स्थिति में वह पुनः आत्मचैतन्य की एक अभिनव अवस्था (मोमेंट) हो जायेगा। हम लोग तो उसे श्रेष्ठ कहते हैं जिसमें सफल अभिव्यंजना प्रेषणीय हो और जिसमें गंभीर दार्शनिक सत्य, सामाजिक प्रेय और उच्च नैतिक आदर्श भी हों। किंतु उनके अनुसार ऐसी दशा में वे कला के स्वरूप में महत्त्व-शून्य हो जाते हैं और उनमें कुरूपता या असौंदर्य की शुरुआत हो जाती है क्योंकि यहाँ से व्यावहारिक कार्याक्रियों का अतिक्रमण होने लगता है।

सौंदर्य तथा कलाकृति संबंधी निरूपण के बाद श्रोचे की 'प्रतिभा संबंधी धारणा' पर विचार करने से प्रकट होता है कि आत्मचैतन्य की चार अवस्थाओं या श्रेणियों—स्वयंप्रकाश्य ज्ञान, धारणा, उपयोगिता और नैतिकता—के अनुरूप चार प्रकार की प्रतिभाएं (भाववाचक संज्ञा) होती हैं—कला में प्रतिभा, विज्ञान में प्रतिभा, अर्थशास्त्र में प्रतिभा (इसे वे विकर्षक मानते हैं जैसे 'ओथेलो' का इयागो) तथा नीतिशास्त्र में प्रतिभा (चरितनायक आदि)। उनके अनुसार 'मृजनात्मक कल्पना' ही प्रतिभा है अर्थात् ऐस्थेटिक अंतर्दर्शन को उत्पादित करने वाला व्यापार ही प्रतिभा कहलाता है। जो इसे धारण करता है वह 'प्रतिभासंपन्न कलाकार' कहलाता है। प्रतिभासंपन्न कलाकार और साधारणजन के स्वयंप्रकाश्य ज्ञान या सौंदर्यानुभूतियां एक ही होती हैं; वस उनमें गुणात्मक नहीं, मात्रात्मक भेद अवश्य होता है अर्थात्

कलाकार के स्वयंप्रकाश्य विनिष्ट तथा श्रेष्ठतर न होकर अधिक तीव्र और व्यापक होते हैं। प्रोचे कहते हैं कि प्रतिभा को ईश्वरयत् मानने की प्राचीन धारणा के मूल में मात्मात्मक भेद की जगह गुणात्मक भेद की स्वीकृति है। इस प्रकार वे कलाकार (प्रतिभा) और सहृदय (अभिरुचि) को एकसमान धरातल पर आसीन कर देते हैं।

सहृदय को वे कठिनतम अग्निदीक्षा बयन देते हैं। प्रतिभा का धर्म ऐस्पेटिक अंतर्देशन का उत्पादन है तो सहृदय का उसका पुनरुत्पादन। पुनरुत्पादन की इस विशिष्ट वृत्ति को वे 'अभिरुचि' कहते हैं तथा इससे संपन्न व्यक्ति को 'अभिरुचि-संपन्न सहृदय'। उनका सहृदय भोक्ता और आलोचक, दोनों है। उनके अनुसार मूल्यांकन का अर्थ है—वास्तविकता के द्वारा अभिव्यंजना का पुनरुत्पादन। अपने में इस पुनरुत्पादन के लिए सहृदय को कलाकार के स्तर तक आना होगा तथा उसके साथ आत्मचैतन्य रूप में एकता भी होना होगा। कलाकार-सहृदय का ऐसा तादात्म्यकरण बिल्कुल असंभव है। क्या दांते या मिल्टन के माध्यम का मूल्यांकन या रसास्वादन करने के लिए अथवा करते समय हम स्वयं दांते या मिल्टन हो सकते हैं? कभी नहीं! क्या दांते के और मेरे भिन्न-भिन्न मस्तिष्कों में हूबहू वही स्वयं-रूप स्वयंप्रकाश्य ज्ञान अवतरित हो सकता है जबकि मेरे-उनके बीच शताब्दियों (काल) तथा देश का अंतर तो है ही, प्रत्युत मनोवैज्ञानिक दशाओं में भी भारी अंतर है? इसके मूल में भी प्रोचे की द्विपुटीकृत दार्शनिक अपूर्णता है—कल्पना की निरपेक्षता। एक ओर वे यह स्वीकार करते हैं कि कलाकृति में कलाकार का अद्वितीय एवं व्यक्तिगत स्वयंप्रकाश्य ज्ञान का अभिधान होता है जिसकी पुनरावृत्ति कभी भी नहीं हो सकती (अतः साहित्य और कला का इतिहास-लेखन गलत तथा असंभव है), दूसरी ओर वे यह भी स्वीकार करते हैं कि कलाकृति आत्मचैतन्य (स्पिरिट) के जीवन की एक अवस्था तथा स्वयंप्रकाश्य के एक रूप का प्रकाशन है और तीसरी ओर वे यह भी स्वीकार करते हैं कि सहृदय उसका उत्पादन न करके पुनरुत्पादन करता है। ऐसी हालत में अभिरुचि के आधार पर ही एक दूसरे माध्यम के द्वारा एक दूसरे मस्तिष्क का व्यक्तिगत तथा अनावृत स्वयंप्रकाश्य का स्वयंरूप-पुनरुत्पादन तो ही ही नहीं सकता। सिद्धांत रूप में कलाकार तो अपने अंतस्संस्कारों और भावनाओं के द्वारा अपने स्वयंप्रकाश्य का विस्तार अमूर्त आत्माभिव्यंजना में करता है किंतु सहृदय को उसी स्वयंप्रकाश्य का विस्तार कला के भौतिक तथ्य (कृति) के द्वारा करना पड़ता है। कलाकार तो जीवन से समारंभ करके कलाकृति में परिणति देता है, लेकिन सहृदय पहले तो सार्वभौम जीवन को पृथक् करके कलाकृति से समारंभ करता है और, दूसरे, अपने जीवन को भी पूर्णतः अस्तित्वहीन तथा तटस्थ कर लेता है। इस प्रकार प्रोचे प्रेयणीयता या संप्रेयण को बिल्कुल भूल गये हैं जो कला का चरम मूल्य है। प्रेयणीयता को वे उसी प्रकार भूले हैं जिस प्रकार सौंदर्य को। कलाकृति का मूल्यांकन हमेशा धारणाओं, आदर्शों और लौकिक आध्यामों में होता है न कि असंभव स्वयंप्रकाश्य-तादात्म्य से। इसीलिए कहा गया है

कि श्रोत्रे का कवि भाषा (=प्रेषणीयता) नहीं बोलता; हृद से हृद वह मौन स्वगतकथन (=स्वयंप्रकाश्य-अभिव्यंजना) ही कहता है।

अंत में हम 'सृजनात्मक प्रक्रिया' का पर्यालोचन करेंगे।

शुरू में ही दो तथ्यों पर गौर करना होगा।

(क) स्वयंप्रकाश्य या कलात्मक प्रतिभा अन्य मानवीय व्यापारों की तरह ही सर्वदा चेतन होती है (फ्रायड के विपरीत स्थापना), यद्यपि उसमें विचारप्रभ चेतना नहीं होती; और

(ख) सृजनात्मक प्रक्रिया कलाकार के लिए प्रतिभा रूप में उत्पादन तथा सहृदय के लिए अभिव्यक्ति रूप में पुनरुत्पादन है। अतः इसके पहले चक्र में केंद्र कलाकार है और दूसरे में सहृदय। पहले चक्र में सृजन-प्रक्रिया के चार सोपान या स्तर हैं तो दूसरे में तीन। अस्तु।

चूंकि 'ऐस्पेटिक अंतस्संस्कार' सांगोपाग अंतर्मुखी है अतः उनका सृजन कवि केवल कवि के लिए होता है। अंतस्संस्कार (इम्प्रेशन) की पहली स्थिति में भौतिक वस्तु या मूर्तवस्तु के उपस्थित होने पर वासनारूपस्थ प्रभाव जम जाता है। किसी विशेष अंतःदीप्ति के (उद्दीपन के) कारण यह प्रभाव या भावना ही अभिव्यंजना (एक्सप्रेशन) में बदल जाती है। यहां सौंदर्य प्रकट होता है और यह दूसरी स्थिति है। तीसरी स्थिति से बाह्य अभिव्यक्ति शुरू होती है। इस दशा में आनुपंगिक आनंद या सुख मिलता है—सफल अभिव्यंजना और आत्म-परितुष्टि के कारण। चौथी स्थिति में ऐस्पेटिक तथ्य भौतिक तथ्य में अभिव्यक्त तथा रूपांतरित हो जाता है अर्थात् स्वर, लय रंग, अनुभाव आदि के द्वारा वह कलाकृति में स्थित हो जाता है। यह स्थिति अनूदित होने वाले भौतिक सौंदर्य की है। इस पहले वृत्त का केंद्र कवि है जो अंतर्मुखी अभिव्यंजना को अभिव्यक्त कलाकृति में धारण करता है। अतः यहां चरम मूल्य केवल अभिव्यंजना (=सौंदर्य) है। न सत्य, न शिव, न अर्थ, न उपदेश आदि किसी मूल्य को भी कुछ लेना-देना है। यही नहीं, इस वृत्त में कलाकार का व्यक्तित्व, उसका युग और उसका मनोवैज्ञानिक परिवेश आदि सभी बहिष्कृत हैं। इस प्रकार कला में तुलना की धारणा को भी श्रोत्रे बहा देते हैं। वे सभी कलाकारों को 'एक निर्विकल्प कलाकार का अमूर्त आइडिया मात्र मानते हुए नजर आते हैं। उनके लिए महाकवि होमर और प्रतीकवादी रिम्बो, कृष्ण रस के कवि भवभूति और घोर शृंगार के कवि श्रीहर्ष, वीररस के कवि भूषण और शृंगार के विहारी यदि एकसदृश नहीं तो एकसमान जरूर हैं। वे लौकिक और ऐस्पेटिक के बीच किसी भी प्रकार का संयोग नहीं देख पाते। वह हंस जो कवि घास्तव में देखता है, कलाकृत हंस से भिन्न ही नहीं, कलाकृत हंस ही नहीं है। सूत्ररूप में कहा जा सकता है कि यदि 'क' कलाकार है, 'भा' उसकी भावना या अंतस्संस्कार है, 'अ' अभिव्यंजना है, तथा 'कृ' कलाकृति है, तो—

'क' की सृजनारम्भक प्रक्रिया होगी : भा → अ → क ..... (१)



दूसरे चक्र में सहृदय की सृजनारम्भक प्रक्रिया है जहाँ वह अभिव्यक्ति के द्वारा कलाकार की मूल भावना 'भा' से अपनी भावना 'भा' का सादारण्य करता है। यहाँ वह अपने अंतःसंस्कारों का उद्घोषण स्वतंत्र रूप में न करके 'क' के माध्यम से करने को विवश है। अर्थात् यदि उसकी अभिव्यंजना 'अ' है तो उसकी सृजन-प्रक्रिया होगी—

भा' → क → अ'.....(२)

स्पष्ट है कि कलाकार की आत्माभिव्यंजना 'अ' तक पहुँचकर पूर्ण हो जाती है किन्तु सहृदय की अभिव्यंजना 'अ' होती है और यदि अ=अ' न हुआ तो वह कलाकृति के माध्यम से अपने अंतःसंस्कार 'भा' की सफल अभिव्यंजना नहीं कर पाया है। कलाकार के लिए कलाकृति 'क' अंतिम अवस्था है तो सहृदय के लिए मध्य। अतः यदि—

क=अ, न हुआ (और यह असंभव है क्योंकि क्रोचे के अनुसार पूर्ण एवं सफल अभिव्यंजना तो 'अ' ही है) तो अ'=अ, भी नहीं होगा। क=अ, कभी नहीं हो सकता क्योंकि 'अ' एक आंतरिक व्यापार है तथा क एक बाह्य सक्रियता। अतः यह जरूरी है कि क्रोचे 'स्वयंप्रकाश्य ज्ञान=अभिव्यंजना' का सूत्र त्याग दें और सौंदर्यानुभव की प्रेषणीयता को स्वीकार करें।

क्रोचे के कलाकृति-ग्रहण के सोपान निम्नलिखित हैं—

पहली अवस्था में भौतिक सौंदर्य या कलाकृति 'क' की उपस्थिति;

दूसरी अवस्था में भौतिक तथ्यों (रंग, ध्वनि, स्वर, गति आदि) का प्रत्यक्षीकरण—'भा', (जिसमें सहृदय की अभिव्यंजना 'अ' को कलाकार की अभिव्यंजना 'अ' के समान पूर्ण होने का विघात भी है); और

तीसरी अवस्था में अ'=अ होने पर आनुषंगिक सुख-प्राप्ति। क्रोचे सिद्धांत रूप में अभिव्यंजना के साथ-साथ आनुषंगिक सुख या आनंद का पुनरुत्पादन भी कल्पित कर लेते हैं। अस्तु।

इस प्रकार हमने क्रोचे के निम्नलिखित सिद्धांतों या धारणाओं का पर्यालोचन किया—आत्मचैतन्य का दर्शन, द्विपुट या विभिन्न का सिद्धांत, ज्ञान का सिद्धांत, कला-संबंधी धारणा, सौंदर्य-संबंधी धारणा एवं सृजनात्मक प्रक्रिया। हमने यह भी देखा कि क्रोचे आद्योपांत अंतर्विरोधों की शृष्टि करते चले गये हैं। जैसे, वे कला में सौंदर्य के अलावा कोई भी अन्य प्रयोजन नहीं मानते हैं; कला को दर्शन, नीति, जगत् आदि से निराला असंबद्ध रखते हैं; कला के स्वरूपों को अस्वीकार करते हैं;

कलाकृति के विषय-रूप विभाजन को नहीं मानते; कला-इतिहास या कला-आलोचना को भी असंभव मानते हैं; कला में अनुकरण अस्वीकार करते हैं; ऐस्थेटिक बोध का खंडन करते हैं; मूल्य-निर्णय की आलोचना करते हैं; शुद्ध काव्य को गलत बताते हैं; भोगवाद का खंडन करते हैं; असौंदर्य की आलोचना करते हैं; मानव-शरीर-सौंदर्यादर्श का खंडन करते हैं; कलाओं के वर्गीकरण को गलत बताते हैं; कला-उद्गम की चर्चा का मजबूत उद्घाटन हैं आदि-आदि । ये सौंदर्य और प्रेयणीयता दोनों को ही अस्वीकार-सा कर देते हैं । किंतु उन्होंने ऐस्थेटिक भावना का अत्यंत निर्भीकता, तटस्थता और गहराई से जो विवेचन किया है वह कलाकृति और कलामीमांसा संबंधी कई फिज़ूल की बातों को घरम कर देता है ।

×

×

×

अभिव्यंजना को चरम दार्शनिक (रूप देकर) मूल्य मानने वाले क्रोचे के दर्शन की तरह कुछ सौंदर्यबोधशास्त्रियों ने अंतर-अनुभूति (Empathy; जर्मन : Einfühlung) या अंतरानुभूति या आतरानुभूति को—मनोवैज्ञानिक दृष्टि से—कला-व्यापार का चरम मूल्य माना । यूँ लगता है कि अंतरानुभूति का मनोविज्ञान केरुनर तथा हर्न के मनोवैज्ञानिक सिद्धांतों की अपूर्णता और एकांगिकता को दूर करने के लिए पूरकता के तौर पर तैयार हुआ ।

प्रो० टिचनर ने अंग्रेज़ी में मूल जर्मन शब्द को यूनानी शब्द-खंड (एम-पेथियेन) के अनुरूप गढ़ा, जिसका शाब्दिक अर्थ अंतर्निष्ठ अनुभूति या संवेदना ('फीलिंग इन्टू') है । इस प्रक्रिया का निरीक्षण तो अरस्तू ने भी अपनी 'रिटॉरिक', पुस्तक, ३२ में 'निर्जीव का संजीवन' कहकर किया था । रस्किन ने ('मार्बल पैटर्न', भाग ३, खंड २, अध्याय ३, विधि ३१) भी 'पेथेटिक फेल्सि' के अंतर्गत इसकी झलक पाई थी । लेकिन सौंदर्यात्मक आनंद के मूल में इसे प्रतिष्ठित करने की सिल-सिलेवार पेशकदमी थियोडोर लिप्स नामक जर्मन विद्वान् ने अपनी 'ऐस्थेटिक' (१९०३, १९०६) नामक दो भागों वाली किताब में की । उनके बाद योहान वोल्केस्ट, कार्ल ग्रूस, विकटर बाख और वेरों ली ने भी इस धारा को विपुल किया ।

[यहां आरंभ में ही अंतरानुभूति (इम्पैथी) तथा सहानुभूति (सिम्पैथी) के अंतर को जान लेना ठीक होगा । सहानुभूति में अनुभूति का सहभाव (फीलिंग विद) होता है; जबकि अंतरानुभूति में उसका अंतर्भाव (फीलिंग इन) । सहानुभूति में हमारी अनुभूति बहुधा चेतना में उपस्थित रहती है और विषय के समानांतर चलती है । लेकिन अंतरानुभूति में वह बहुधा उपचेतन में उपस्थित रहती है और हमारा व्यक्तित्व विषय में विलीन हो जाता है ।]

निष्कर्ष के तौर पर कहा जा सकता है कि अंतरानुभूति प्रक्षेपण का वह उप-चेतन कृत्य है जिसके द्वारा किसी बहिर्वस्तु में हम अपनी खूद की उत्तेजनाएं, कर्मेन्द्रिय-प्रधान आवेश, संवेदनाएं, मनोदशाएं, संवेग, मनोवृत्तियां और विचार आदि आरोपित करते हैं । इस क्रिया में हमें यह प्रत्यक्षीकरण होता है कि ये गुण हमारे अपने न होकर बहिर्वस्तु के ही हैं और ये उस वस्तु के प्राथमिक गुण न होकर तृतीयक गुण हैं । इसी

यजह से हमें धीतमालाएं ऊंचे चढ़ते दिखती हैं, उपा गर्माती हुई लगती है, गुनब फूलते हुए अनुभूत होते हैं, मुरली की ध्वनि कारण लगती है, कोकिला का स्वर प्रबल लगता है, आदि-आदि ।

## थियोडोर लिप्स

थियोडोर लिप्स ने अपने ग्रंथ 'Aesthetische Einfühlung' के दूसरे अध्याय के नवें पृष्ठ पर अपने सिद्धांत को एक रूपक द्वारा स्पष्ट करने की कोशिश की है। आत्मा एक याद-यंत्र है जिसके कई तारों में से किसी एक में विनिष्ट उतेंत्रता (स्टिमुली) के अनुरूप उसी स्वरयापात से अनुसंक्रुति (रेसोनेंस) हो उठती है। यही अनुसंक्रुति ही सौंदर्यबोध्यात्मक गुण या मूल्य का तत्त्व है। अपने ग्रंथ के शेषांश में तो लिप्स ने इसी सूत्र का प्रबर्धन तथा निरूपण मात्र किया है और ध्याग तीर से इसी रूपक की यजह से उनका अंतरानुभूति का सिद्धांत 'आत्मचैतन्यात्मक सिद्धांत' कहा जाता है ।

हमें तो यूं लगता है कि लिप्स अनिर्वचनीय अनुभवों की अभिव्यंजना की छिपी हुई 'चितिशक्ति' को ही अंतरानुभूति की संज्ञा देते हैं। कई ऐसे अनुभव हैं और वे ऐसे कष्टों और विषयों को पेश कर सकते हैं जिन्हें कई कारणों से मनुष्य का चेतन अभिव्यक्त नहीं कर पाता। अतः उसकी संवेगात्मक दशा प्रदत्त वस्तु में लीन और उसके साथ तल्लीन हो जाती है और बदले में वस्तु स्वयं उस संवेगात्मक दशा में डल जाती है : न कि वस्तु में संवेगात्मक दशा। यह सारा व्यापार हमारे उपचेतन में डलता है जो अवचेतन और चेतन के बीच है। अतः वे हमारी चेतना में हमारे शरीर में स्पंदन (मूवमेंट) की संवेदना के रूप में नहीं आ पाते, अपितु हमारे प्रत्यक्षीकरण को इस प्रकार प्रभावित करते हैं कि हमारी संवेगात्मक दशाएं हमारी न रहकर वस्तु की विशेषताएं ही हो जाती हैं। इसीलिए रेखाएं कोमल और पत्थर के खंभे मजबूत प्रतीत होने लगते हैं। उन्होंने लिखा है—“संक्षेप में, अंतरानुभूति की प्रक्रिया में खंभे की चर्तुलता या उसकी रचना-विधि को आकृति नहीं प्रदान की जाती, बल्कि वह ऊर्जा ही है जिसके माध्यम से यह आकृति जन्मी और मैंने उसके साथ यह वैयक्तिक गुण संलग्न कर दिया।” अतः रूप (फार्म) में हमारे वैयक्तिक गुणों का योग ही अंतरानुभूति है। लिप्स इस प्रक्रिया में संवेदना का कोई भी आधार न मानकर रहस्यात्मक मानस को ही सारा महत्त्व देते हैं। फलस्वरूप वे स्पष्टीकरण से भी बरी हो जाते हैं ।

अंतरानुभूति का मनोवैज्ञानिक विवेचन कुछ उलझे हुए सूत्र इकट्ठे कर सकता है। इसमें सब से पहले प्रत्यक्षीकरण के क्रियात्मक समूह (मोटर सेट) द्वारा उपचेतन 'स्पंदन' होता है। हम इसे स्पष्ट करते हैं : जैसा कि जाहिर है कि हमारे सभी प्रत्यक्षीकरण किसी वस्तु (आब्जेक्ट) के प्रति हमारी क्रियात्मक मनोवृत्तियों (मोटर

१. लिप्स : 'ऐस्थेटिक्स ऑफ इन्वेयो', भाग १ ।

एटीच्यूड्स) पर आश्रित हैं। किंतु क्योंकि बहुधा (हमेशा नहीं) इसका स्पंदन उपचेतन है, अतः हम सचमुच निरीक्षण या अनुभूति नहीं प्राप्त करते बल्कि 'स्पंदन के बोध' की उपलब्धि करते हैं और हम इस प्रकार के स्पंदनों की चेतना से अवगत ही नहीं हो पाते। इसका मूल कारण हमारे 'क्रियात्मक समूहों' की उपचेतनावस्था है। जब हम मौन होकर 'जुही की कली' पढ़ते हैं तब भी (उपचेतन रूप से) हमारे ओठ कांपते रहते हैं; जब हम किसी को गुस्सा होते देखते हैं, तो हंसना बंद कर गंभीर हो जाते हैं। प्रत्येक ज्ञानेंद्रिय का एक 'स्नायु-पैटर्न' (नर्वस-पैटर्न) होता है। हर्बर्ट सिडनी लेंगफील्ड के अनुसार ये विशिष्ट स्नायु-पैटर्न जब विशिष्ट ज्ञानेंद्रिय द्वारा सक्रिय हो उठते हैं तब हम भार, लघुता, रूप, गंध, कोमलता, कठोरता, रंग आदि का प्रत्यक्षीकरण प्राप्त करते हैं। ऐसी अवस्था में अनुकूल मांसपेशियों के समूह मुक्त हो जाते हैं और प्रतिकूल के अवरुद्ध। यदि और अधिक उत्तेजना का समावेश हो जाये तो उपचेतन की दशा का लोप और चेतनावस्था में वास्तविक गति (मोशन)—स्पंदन (मूवमेंट) के आगे की स्थिति—शुरू हो जाती है। जब वास्तविक 'गति' का दृष्यात्मक प्रत्यक्षीकरण होता है तब 'स्पंदन' की गति अधिक तीव्र होती है। सर्कस में एक तार पर चलने वाले नट का उदाहरण देते हुए कहा है कि झोरिक स्तंभों की उठती हुई प्रतीति में हमारी ऊर्जा का खर्च होता है और विपरीत ऊर्जा द्वारा विरोध। अर्थात् वे ऊंचे उठते हुए इसलिए प्रतीत होते हैं कि हम भी उनके साथ खिंचकर स्वयं उठते हैं; सीधे खड़े रहते हैं और अपने शरीर की कुदरती निष्क्रियता का विरोध करते हैं। इस व्यापार के बिना हम स्तंभों से अवगत नहीं हो सकते। इस व्यापार में हम वस्तु-रचना से पूर्व अवगत होते हैं। किंतु कई वस्तुएं ऐसी होती हैं जिनकी रचना पूर्व-ज्ञात नहीं होती। ऐसी स्थिति में हम उसकी आकृति पर अपनी सरसरी निगाह दौड़ाकर पूर्व-रचना करके उसका पूर्वानुभव कर लेते हैं। नेत्रों की चंचलता का निरीक्षण इस तथ्य को प्रमाणित कर सकता है। ऐसी अनुभूति के उपरान्त हम यह नहीं कहते 'कि हम ऊंचाई का अनुभव कर रहे हैं', बल्कि 'यह वस्तु ऊंची है' (—वेरोन् ली)।

इस विवाद से ज्ञात-अज्ञात वस्तु के प्रत्यक्षीकरण की उस 'उपचेतन स्पंदन-क्रिया' का बोध हो जाता है जिसे लिप्स वस्तु की 'प्रकृत (इंट्रिंसिक) प्रक्रिया' कहते हैं। किंतु हमें यह विश्लेषण भी एकांगी लगता है। यदि यह मान भी लें कि संवेदनाओं के भावों का वस्तु में प्रक्षेपण होता है, तो वस्तु के (कलाकृति के) अपने भावों का—जो उसे माध्यम, तकनीक, कलाकार के प्रयोजन के रूप में प्राप्य हैं—भया होता है? उदाहरणार्थ, बाल्मीकि तो सीता के सहज सौंदर्य को पेश करते हैं लेकिन यदि हम ऐंद्रिक मादकता का प्रक्षेपण करें तो स्थिति अजब हो जायेगी और ऐंद्रिकता तथा अभिव्यंजना के जटिल प्रश्न खड़े हो जायेंगे। यही नहीं भ्रम फिरकर हम पुनः क्रोचे के पास ही आ जायेंगे और एक 'विशुद्ध' सामाजिक (जो नितान्त असंभव है) की परिकल्पना लाजिमी हो जायेगी। इसके अलावा कुछ पुनराओ और रूपों के साथ कुछ विशिष्ट संवेग या मनोवृत्तियां संलग्न हो जाया करती हैं और प्रत्येक भाव संवेगों में मात्रा-गुण का भी अंतर हो जाया करता है। ए० ही पदप्रयोग भी



एक नवकांता विद्योगिनी और सुहागशयना मिलनगविता को पृथक्-पृथक् उपचैतन अनुभूति होगी। अतः परिवेश और कलाकार के प्रयोजनों के बिना प्रपणीयता और अनुभूति का ग्रहण—सही ढंग से ग्रहण—अंतरानुभूति को एक ढबदंस्त चुनीती है। काव्य में तो यह समस्या अपेक्षाकृत आसान होती है क्योंकि उसमें भाषों का वर्णन रहता है लेकिन अन्य कलाओं में वर्तंगड़ उठ घड़ा होता है। यह कहा जा सकता है कि हमने अंतरभूति और साहचर्य में गड़बड़ कर दिया है। किंतु यह बात नहीं है। सबसे पहले अंतरानुभूति 'सामान्य' न होकर 'विलक्षण' है। अतः साहचर्य से इसका पूरा निराकरण नहीं हो सकता। वस्तुतः हम किसी बाह्य रूप को देखने के बाद उसे एक विशेष संवेगात्मक स्थिति से नहीं जोड़ते; हम स्थिति को चुनते नहीं। वस्तुतः प्रत्यक्षीकरण और अभिव्यक्ति द्वैत न होकर इकाई ही रहती है। इस वजह से अंतरानुभूति को साहचर्य की एक किस्म नहीं माना जा सकता। वस्तु ही हमारी संवेगात्मक स्थिति में ढल जाती है। इसके लिए भी लैंगफील्ड ने क्रियात्मक मनोवृत्तियों की दो कोटिया मानी हैं—पहली ऐस्थेटिक-विहीन; दूसरी ऐस्थेटिक। पहली में वस्तु की ओर अभियोजन होता है, दूसरी में वस्तु में अभियोजन होता है। पहली कोटि के अंतर्गत यदि कोई बच्चा तितली को उड़ते हुए देखता है तो उसे पकड़ने दोड़ता है, किंतु दूसरी (सौंदर्यात्मक सुख वाली प्रक्रिया) में वही बच्चा तितली की तरह हाथ फेंकाकर स्वयं भागते हुए उसकी गति का उपचैतन-चेतन (उभय) अनुभव करता है; पहली कोटि के अंतर्गत यदि भुवनेश्वर की शिशु खिलाती हुई युवती माता की मूर्ति को कोई दर्शक देखता है, तो उसे छूता है, युवती माता और शिशु के उत्कीर्ण वस्त्राभरणों को पकड़ता है, किंतु दूसरी कोटि के अंतर्गत वह (दर्शक) भां की बांहों के तनाव, कुहनियों के मोड़, स्तनों की पीन मांसलता और बच्चे की सरल उल्लास-सृष्टि आदि की अनुभूति में डूबकर ऐस्थेटिक प्रभाव में आविष्ट हो जाता है। अतः जब हमारे अन्तर में इस प्रकार का स्पंदन होता है तभी हमें सौंदर्यबोध्यात्मक या ऐस्थेटिक सुख या असुख की उपचैतन अनुभूति होती है जिसे अंतरानुभूति की सजा दी जा सकती है।

### फाल्गुन प्रस

फाल्गुन ने लिप्स के 'आत्मचैतन्य के सिद्धांत' के वजाय और विरोध में 'आंतरिक स्वांग या अनुकृति (इनर मिमिक्री) के सिद्धांत' का प्रतिपादन किया जो मनोविज्ञान की प्रयोगशालाओं में अधिक श्रेष्ठ सिद्ध हुआ है। हम ऊपर स्पष्ट कर आये हैं कि 'क्रियात्मक मनोवृत्तियों' (मोटर एटीच्यूस) की दूसरी कोटि में ही अंतरानुभूति होती है। ज्यों ही हम अपनी संवेदनाओं के प्रति सचेत और सचेष्ट हो जाते हैं अर्थात् ज्यों ही हम 'अपनी संवेदनाओं' के भाव में विभोर हो जाते हैं त्यों ही हम वस्तु का आनंद लेना बंद कर देते हैं क्योंकि उपचैतन के स्तर तिरोहित हो जाते हैं और ऐस्थेटिक मनोवृत्ति शारीरिक प्रक्रियाओं द्वारा खंडित हो जाती है। अतः ज्यों ही हम शारीरिक प्रक्रियाओं पर ध्यान गड़ा देते हैं त्यों ही हम वस्तु के

साथ तादात्म्य, और कालांतर में प्रक्षेपण, नहीं कर पाते। इसीलिए लिप्स के रहस्यवाद का खडन करते हुए ग्रूस ने अंतरानुभूतिमूलक निवेदन के तीन चरण माने हैं : (क) जब शारीरिक अनुभूतियों आदि का प्रत्यक्षीकरण शरीरकेंद्रित के रूप में न होकर वस्तु में ओतप्रोत होने के रूप में होता है; (ख) जब ये संवेदनाएं वस्तुविमुख होने में काफी' क्षीण होती हैं किंतु चेतना पर असर डालने में काफी सशक्त, जिससे हम स्वयं का वस्तु में प्रक्षेपण करते हैं; और (ग) यदि ये तिस पर भी सशक्त हों तो उनका अनुभव होगा और तब प्रक्षेपण की स्थिति लुप्त हो जायेगी। इनमें से पहले और दूसरे चरण का महत्त्व है तथा तीसरे का अस्तित्व ही संदिग्ध है (—दे० संगफीड : 'दि ऐस्थेटिक एटीच्यूड')।

इस प्रकार अंतरानुभूति द्वारा भी ऐस्थेटिक आनंद की गहरी किंतु अछूरी छानबीन हुई है। नाटकों में इस व्यापार को सफलतापूर्वक लागू किया गया है। हम भी अभिनेताओं में लीन हो जाते हैं जब वे मूल पात्र के कार्य-व्यापारों में सक्रिय ढंग से लीन रहते हैं। यह अंतरानुभूति की आदर्श अवस्था है। लेकिन जब किसी चरित्र का शीलनिरूपण हमारे अनुभवों या समझ की परिधि के परे या बाहर होता है तब इसका प्रभाव असुखात्मक पड़ता है और हम उसमें लीन नहीं हो पाते। ऐसी स्थिति में वह या तो जीवन के प्रति सच्चा नहीं लगता या फिर लचर ढंग से चित्रित मालूम होता है।

×

×

×

'अनुभव' की विशिष्ट व्याख्या करके उसे सौंदर्यधोधात्मक अनुभव के मूल्य के रूप में स्थापित करने वाले अमरीकी सामाजिक दार्शनिक और मानवतावादी जॉन डेवी ने सौंदर्य-तत्त्व में प्रजातंत्रवाद की व्यावहारिकता और अनुभववाद की दार्शनिकता का मेल कराया।

डेवी

डेवी कला को अनुभव—'एक विशिष्ट सौंदर्यात्मक अनुभव' (ए सिग्निफिकेंट एक्सपीरियेंस)—मानते हैं। कला अनुभव का स्वतंत्रताविधायक और उत्कर्षमूलक स्वरूप है। वे अनुभवों में शुभ की मात्रा की खोज का प्रजातांत्रिक आदर्श पेश करते हैं; न कि प्लेटो और वाल्टर पेटर की तरह शुभ के गुण की आभिजात्य दुर्लभता का। इसीलिए वे अनुभवों को जैविक करिश्मा मानने के साथ-साथ उनमें अंतस्थ वैयक्तिक चरित्र का लोप करके उनकी सार्वभौम वृत्ति की स्थापना की कोशिश करते हैं और, जीवन के (सभी क्षेत्रों के) अनुभवों को कला के अनुभव भी बना देते हैं। अपनी प्रजातांत्रिक आस्थाओं की वजह से पुनश्च वे शुभ और सर्वोत्तम जीवन को प्रकृत्या ही कलात्मक मान लेते हैं। निश्चय ही ऐसे अनुभव संतुष्टिपरक होंगे; और निश्चय ही जनकल्याण-कामी डेवी संतुष्टि को कला-रचना की ही एक किस्म मान लेंगे और निश्चय ही वे रिचार्ड्स तथा वाल्टर पेटर की तरह तुष्टि को (वैयक्तिक

कलासौंदर्य-इतिहास की धारा का अन्वेषण : ३५

या मनोवैज्ञानिक की अपेक्षा) सामाजिक जमीन दे देंगे। अतः वे ऊर्ध्ववाहू होकर पुकारते हैं—“कला अनुभव है।”

सब से पहले हम उनका अनुभव-विवेचन लें।

अनुभवों के सामान्य पैटर्न की रूपरेखा का निर्धारण यही प्रमुख तथ्य पेश करता है कि यह एक जीवित प्राणी एवं जीव्य जगत के किसी पक्ष के बीच अंतःक्रिया का फल है। डेवी के मुताबिक यह केवल कर्मता (डोइंग) तथा ग्राह्यभोग (अंडरगोइंग) की ही जंजीर नहीं है बल्कि आपसी संबंधों में उनका समावेष्टन है। नदी में कूदना अनिवार्यतः अनुभव हासिल करना नहीं है; प्रत्युत कार्य और उससे संबंधित परिणाम को प्रत्यक्षीकरण से जोड़ना लाजमी है। यह संबंध ही स्थिति में अर्धवत्ता भरता है, इसकी पकड़ ही सभी प्रकार की बौद्धिकता का लक्ष्य है और यही संबंध अनुभव है। अतः कर्म और ग्राह्यभोग का संबंध ही अनुभवों का मूल है और इसमें जो भी, जितनी भी बाधाएं आती हैं, अनुभव उतना ही सीमित हो जाता है। बाधाएं, कर्म या भुगतना अथवा ग्राह्यभोग में से किसी एक की अधिकता से भी उपस्थित होती हैं। अतः एक तरह से सक्रिय और अक्रिय कर्म का समतोलन (साइनाएस्पेसिस) लाजमी है। कवि को एक चरण लिखने (=कर्म) के उपरांत उसके प्रभाव के ग्राह्यभोग का भी अनुभव करना होगा, वरना वह अपने कार्य के प्रयोजन या कलाकृति के लक्ष्य को सिद्ध नहीं कर सकेगा।

अनुभव की इस सामान्य धारा में ही बौद्धिक अनुभव ('चितन के अनुभव'), व्यावहारिक अनुभव और सौंदर्यात्मक या ऐस्थेटिक अनुभव होते हैं। लेकिन एक अनुभव विशिष्ट हुआ करता है क्योंकि वह समाप्ति (सेशेसन) न होकर पारंगति (कंजूमेशन) होता है। यह एक अनुभव सामान्य धारा से पृथक् होने के अलावा अर्धतर-संश्लिष्ट भी होता है जिसकी वजह से यह पूर्ण तथा आत्मनिर्भर तथा आत्मव्यक्तिक हो जाता है। ऐसे अनुभवों की परिणति संतुष्टि में होती है क्योंकि एक उपन्यास का लिखा जाना, अजंता का दर्शन, अभिनय, चोगान का खेल आदि स्थिर न होकर सतत होते हैं। ऐसा धाराप्रवाह अनुभव तालयुक्त होता है—सीढ़ियों की तरह, नदी-धारा की तरह या विद्युत्प्रवाह के वृत्त की तरह। यह पूर्ण तो हो सकता है किंतु अचल या समाप्त नहीं। इसमें प्रौढ़ता या परिष्कृति होती है, बद्ध-मूलता नहीं। इन्हीं अर्थों में यह पूर्ण तथा संश्लिष्ट और एक (=विशिष्ट) है। यह अपने में पूर्ण है और उससे भी पृथक् है जो घट चुका है या घटने वाला है। यह लघु और विशाल दोनों हो सकता है। एक प्रकार से यह मध्यस्थ है जिसमें आदि तो शामिल है किंतु अंत नहीं। इसीलिए कलाकृति में भिन्न-भिन्न कार्य-व्यापार, नाना घटनाएं, नाना चरित्र घुल-मिलकर एक इकाई तो हो जाते हैं लेकिन अपने क्रम में अपना व्यक्तित्ववैशिष्ट्य भी नहीं छोते हैं। यही इनका 'एक'-पन है; इकाई या ऐक्यता है। वह तूफान, वह घटना, वह चुंबन, वह पूर्णिमा, वह स्वप्न आदि ऐसे अनुभव हैं जिनमें अनुभवों की एकता तथा सातत्य होने के साथ-साथ अनेकानेक परिवर्तनों समेत सकल व्याप्त एक अकेला गुण होता है। यह संभव है कि इनमें कोई प्रमुख अनुभव

आद्यंत हावी रहे और सारे अनुभव की विशेषता का नियमन करे। अतः ये गतिशील परिवर्तनांक हैं, ह्यूम और लॉक-सम्मत स्वतंत्र या पृथक् भाव नहीं।

व्यावहारिक अनुभवों का दायरा सीमित है क्योंकि कार्य में सक्षम होने पर भी चेतन अनुभव से युक्त न होना संभव है। यहां अवरोधों को चतुर कौशल या 'दक्षता' द्वारा दूर किया जाता है; फिर भी अनुभवों के खजाने में कोई वृद्धि न होने की संभावना बनी रहती है। उद्देश्यहीनता और यंत्रवत् कुशलता के उदाहरण क्लासिकल साहित्य के कई पात्रों में दूढ़े जा सकते हैं। हां, इन दो ध्रुवों के बीच अर्थवत्ता का विस्तार भी दूढ़ा जा सकता है—जब एक अनुभव पूरा किया जाता है। यह पूर्णता की चेष्टा ही अनुभवों को सौंदर्यबोधोद्गात्मक या ऐस्थेटिक गुणों से अभिविक्त करती है चाहे वे अनैतिक या अवाञ्छनीय भले ही हों। अर्थात्, सौंदर्यात्मक गुण अनुभवों को—संवेगात्मक रूप से—इकाई तथा पूर्णता में गढ़ देते हैं। डेवी का यह महत्तम सूत्र है। इसके अनुसार अनुभव संवेगात्मक होते हैं तथा सौंदर्यात्मक गुण के निवेश बिना किसी प्रकार का भी अनुभव इकाई नहीं हो सकता। अतः किसी भी कार्य में सौंदर्यात्मक गुण का समावेश हो सकता है और प्रत्येक अनुभव सौंदर्यबोधोद्गात्मक हो सकता है। इसीलिए प्रजातांत्रिक की कला में नैतिक, राजनीतिक, सामाजिक सभी अनुभव सौंदर्यात्मक हो सकते हैं, बशर्ते कि उनमें अनुपात, सामंजस्य और लालित्य हो। शायद इसीलिए यूनानियों ने शुभ आचरण और अनुपात-संयोजन-लालित्य-युक्त आचरण को एकधर्मी (kalon-agathon) माना है। डेवी के अनुसार केवल वे अनुभव ही असौंदर्यात्मक हैं जो एक ओर तो शिथिल क्रम वाले होते हैं और उनकी शुरुआत-खात्मे का पता नहीं है तथा दूसरी ओर समाप्त या ठप्प या अवच्छिन्न हो जाते हैं।

अनुभवों की इकाई या एकता के जो भावात्मक संदर्भ उसे सौंदर्यबोधोद्गात्मक बना देते हैं उनके बारे में डेवी ने एक अच्छा दृष्टांत पेश किया है। उनका कहना है कि हम हर्ष, शोक, आशा, भय, क्रोध, प्रेम आदि संवेगों के बारे में बड़ी सरलता से सोचने के आदी हो गये हैं। हम समझते हैं कि गोया प्रत्येक एक इकाई है और ढले-ढलाये रूप से रंगमंच में आ घमकता है और कम या अधिक समय तक मौजूद रहता है। हम इन संवेगों के विकास या चरित्रानुशीलन पर गौर करना जरूरी नहीं मानते। किंतु ये भी नाट्यधर्मी होते हैं और पात्र या भाटक की तरह परिणत होते हैं। इन्हें भी नाटक की तरह एक प्लॉट के विकास, एक देश, एक रंगमंच की अपेक्षा होती है। अतः संवेगों को जड़ वस्तुएं बनाने की बजाय संवेगात्मक बनाना होगा। यदि हम प्रेम को एक शब्द या एक पल में ठूस दें तो उसका विकास, द्वंद्व, उत्कर्ष कैसे होगा? लज्जा को प्रेम में, भीति को भय में, अनुकंपा को करुणा में कार्य-व्यापार द्वारा विकसित करना ही होगा और इसके लिए मनुष्य को इन्हें चिंतन तथा कार्य से जोड़ना पड़ेगा। ऐसी दशा में ही अनुभव संवेगात्मक होगा; ऐसी दशा में ही अनुभव का सौंदर्यात्मक चरित्र भी होगा (चाहे वह कोरमकोर सौंदर्यबोधोद्गात्मक अनुभव न बन सके) क्योंकि उसमें 'इकाई' या 'एकता' होगी।

पूर्णता को मूल बिंदु मानकर देवी सौंदर्यात्मक तथा बौद्धिक अनुभव में भी कोई तीव्र भेद नहीं मानते क्योंकि (उनके अनुसार) पूर्ण होने के लिए सौंदर्यात्मक छाप लगनी चाहिए और सौंदर्यात्मक छाप लगने पर अर्थात् पूर्ण होने पर बौद्धिक अनुभव 'एक' विभिन्न हो जाता है। बौद्धिक अनुभव एक स्तरान में मये हुए स्तर की तरह है जिसमें उत्तमतरंगों की कतारें उठती हैं, टूटती-विघटती हैं और पुनः सहयोगिनियों की तरह आगे बढ़ जाती है। अतः यदि बौद्धिक अनुभव में 'विभक्त' प्राप्त करना है तो यह संभावना और साक्षर के शक्तों का होगा। उगमें 'निष्पत्ति' एक आंदोलन का उत्तरक-विधायक होगा, न कि स्वयंत्र वस्तु। अतः 'एक' विभक्त-अनुभव की अपनी सौंदर्यात्मक विशेषता है। यह सौंदर्यात्मक अनुभव में कई मापनों में भिन्न है लेकिन केवल पदार्थ या सामग्री में। ललित कलाओं का पदार्थ गुणों से मुक्त होता है; बौद्धिक निष्कर्षों वाले अनुभव अपने शुद्ध के प्रकृत गुणों में विहीन प्रतीक या पिण्ड होते हैं जो उन वस्तुओं की लक्षणा करते हैं जो दूसरे अनुभवों के आवाम में गुणारमक ढंग से अनुभूत हो सकती हैं। यह अंतर बहुत बड़ा है। इसी एक कारण से ही शुद्ध बौद्धिक कला संगीत की तरह लोकप्रिय नहीं हो पाती।' (—देवी)।

'कर्मता' और (कर्म का) व्यापार या भुगतान के दो छोरों को ये कला की लसाटलिन बना लेते हैं। यही नहीं, ये पूर्णता या इकाई का उपयोग भी अपने अनुभव-नैटन के 'रेस्टाट' में करते हैं। उनके कला-दर्शन में ये दोनों सिद्धांत परिष्कृत हैं क्योंकि ये संबंधों को केंद्रीय भूमिका प्रदान करते हैं तथा मानते हैं कि वस्तु की विषयवस्तु में भी संबंध ही है तथा वस्तु सामाजिक या सहृदय में संबंध ही उद्दीप्त करती है। (जाहिर है कि 'संबंध' से उनका मतलब पूर्वाग्रही संबंध से है)।

ये कला-व्यापार के दो चरण मानते हैं जो पृथक् या भिन्न-भिन्न नहीं हैं। पहला है 'सौंदर्यबोधार्थक' अनुभव, जो प्रत्यक्षीकरण तथा रसास्वादन से संबंधित है और दूसरा 'कलात्मक' अनुभव, जो सृजन से संबंधित है। इस प्रकार कला-अनुभव मिलकर 'सौंदर्यबोधार्थक-कलात्मक अनुभव' होता है। यह पहली पूर्णता है। जब अनुभव-प्रक्रिया (सृजनार्थक या ग्रहणार्थक) के दौरान में व्यक्त होता है तब केवल उसके हाथ या नेत्र या कान ही कला-व्यापार में लीन नहीं होते; ये व्यापक बोध और गत्यात्मकता के एक माध्यम मात्र रहते हैं और उनसे संबद्ध मनुष्य का संपूर्ण अज्ञात-ज्ञात चेतन जगत् और सक्रिय व्यापार आंदोलित हो उठता है। इस प्रकार अनुभव (इंद्रियबोधों से विकसित होकर) सवेगात्मक हो जाता है तथा जो एक मादा ज्ञानेंद्रिया कर्मनिरत होती है वे केवल अनुभव-इकाई का प्रधान माध्यम ही हैं। यह दूसरी पूर्णता है। इस पूर्णता में एक लक्ष्यसिद्धि या प्रयोजन भी निहित होता है अर्थात् प्रत्येक प्रक्रिया एक लक्ष्य की ओर अग्रसर होती है। उदाहरणार्थ हमारा चलना तो स्वयंचालित है और पांवी द्वारा है किंतु हमारी समग्र चेतना उसे साधक करती है जिसमें कर्मता और भुगतान दोनों जुड़े रहते हैं। जब मूर्तिकार किसी प्रतिमा को गढ़ता है तो उसके हाथ और नेत्र ही कर्मरत रहते हैं, किंतु बाह्य सृजन के प्रत्येक चरण में उसके अंतर्भूत का सौंदर्यात्मक बोध भी जागरूक रहता है और क्रमशः

सृजन-प्रक्रिया के अगले लघुतर चरण का और अगले चरण के लिए एक सर्वेद्विय उत्तेजना का काम करता है। यदि ऐसा न हो तो कला-सृजन मशीनी तथा रूप भेदे हो जायेंगे। अतः कला कर्मता और भोग या भुगतान की बहिर्गामी-अंतःप्रवेशी शक्ति के रिश्तों को भी एकतान करती है और अनुभव को 'एक'-अनुभव में तब्दील कर देती है। इस प्रकार सृजन के असंख्य चरणों में से बाद का चरण पहले की अपेक्षा 'बोधो' को संकलित, सततप्रवाही तथा अन्योन्याश्रित बनाता है। यह क्रम पारंगति तक चला करता है। कलाकार प्रत्येक अगले चरण में एक नये संदर्शन (विजन) का प्रत्यक्षीकरण तथा पारंगति करता है। यदि ऐसा नहीं होता तो वह केवल नकल करने वाला या यंत्रवत् हो जाता है। यह तीसरी पूर्णता है जो कि अगले सृजन-चरण (कर्मता) तथा इन्द्रियबोधों के लिए उसके परिणाम (भुगतान) को संलग्न करती है।

इसके बाद पहले हम 'कर्मता' (डोइंग) को लें। बेनेदेत्तो क्रोचे की तरह डेवी भी कलाभ्यापार के अलग-अलग चरण मानते हैं जिनमें से पहला सृजन और दूसरा प्रत्यक्षीकरण है (क्रोचे पहला स्वयंप्रकाश ज्ञान तथा दूसरा बाह्य सृजन मानते हैं जो नितांत पृथक् हैं)। क्रोचे की तरह उनकी भी यह धारणा है कि जब कलाकार अपने उन विचारों को लिपिबद्ध या कलाकृति में पेश करता है जो पहले प्रत्यक्ष और सुव्यवस्थित हो चुके हैं, तब वास्तविक सृजन तो पहले ही किया जा चुका होता है। केवल बाह्य कलाकृति उत्पन्न करना सौंदर्यबोधोद्घात्मक दृष्टि से फिजूल है, जब तक कि अनुभव पूर्ण न किया जाये। हां, बिना बाह्य आकार के अनुभव अपूर्ण रहता है। (यहां वे क्रोचे की भूल नहीं दुहराते)। आंतर अनुभव बाह्य कलाकृति में रूपायित होकर पूर्णतागामी हो उठता है क्योंकि अत्यधिक प्रत्यक्षीकरण के आवेग को सृजन-प्रक्रिया द्वारा कलाकृति में भी बहना पड़ता है। अतः कर्म की पूर्णता तभी होती है जब वह वैयक्तिक अंतसृजन से ज्वार बनकर उठे तथा सार्वजनिक कलाकृति में तिरोहित हो जाये। इसी अधूरी पूर्णता को पूरी पूर्णता करने के प्रमाण संगीतकारों, चित्रकारों, कवियों की कृतियों के दुहरे-तिहरे कई बार के पुनर्लेखन हैं (वास्तुकला जैसी विराट् कला में यह असंभव है)।

इस कर्मता या बाह्य सृजन में केवल परिष्कृति ही नहीं होनी चाहिए क्योंकि मशीनें ज्यादा परिष्कृत कृतिया उत्पन्न कर सकती हैं। परिष्कृति या कौशल तो दोनों ही चाहिए किंतु मात्र कौशल नहीं। कौशल के साथ विषयवस्तु का विशेष ध्यान या विषयवस्तु के प्रति प्रेमलता (लवेबिलिटी) चाहिए जिस पर कौशल का प्रयोग होता है (हम इसका स्पष्टीकरण अनुभव की तीसरी पूर्णता के अंतर्गत कर चुके हैं)। जो सृजन (कर्म) हो रहा है वह या तो आगे बढ रहा है, या दिशाविमुख हो रहा है अथवा अवरुद्ध। ये तीन स्थितियां ही संभव हैं। अतएव अनुभव का जितना समीचीन नियंत्रण होगा वे उतने ही सौंदर्यबोधोद्घात्मक प्रकृति के हो जायेंगे। अतः वस्तु या विषयवस्तु-निर्माण में कलाकार अनेकानेक प्रत्यक्षीकरणों को इस प्रकार क्रमबद्ध करता है कि निर्माण-कर्म में नियमिति अर्थात् वस्तु या विषय में लालित्य और लावण्य आ जाता है। इसी अवस्था में आगामी चरण के प्रति जिज्ञासु 'संभावना-भाव' की.

होती है। यही संभावना-भाव अगली कायंवाही तथा इन्द्रियबोधों पर इसके परिणाम को जोड़ने वाली गठ है। अतः मृजन में कलाकार 'एक' अनुभव का निर्माण करता है। जो प्रत्यक्षीकरणों के साथ सांगोपांग है। इस सांगोपांगता को मृजन के विकास के निरंतर परिवर्तन के साथ जोड़े रखना भी कर्मता का एक धर्म है।

कर्मता की ऊर्जा तथा भोग या भुगतान की तीक्ष्णता एवं तीव्रता के बीच भी समतोलन लाना पड़ता है क्योंकि प्रत्येक सौंदर्यबोधोद्घात्मक प्रत्यक्षीकरण में 'तीव्रराग' (पैशन) के तत्त्व शामिल हुआ करते हैं। रागों में अनुपात होना चाहिए क्योंकि बेहद रागाच्छन्न होने की दशाओं, जैसे भयंकर क्रोध, कामुक प्रेम, हिल्ल वीरता आदि, में हमारे अनुभव लौकिक या 'अ-सौंदर्यबोधोद्घात्मक' हो जाते हैं। ऐसी स्थिति में अनुभव पूर्ण नहीं हो पाते। इन्हीं की सहवर्ती संतुष्टि है। जब तक कलाकार को संतुष्टि नहीं हो जाती तब तक वह कृति का परिवर्तन-संशोधन करता रहता है। संतुष्टि का कोई भानदंड तो नहीं है, लेकिन यह तीव्र चेतना और विनोय संवेदना की देन जरूर है। सारांश यह है कि ग्राहक प्रत्यक्षीकरणों से ही सौंदर्यबोधोद्घात्मकता का विकास होता है और कलात्मक मृजन के अनुभवों में पहले इसका समावेश होता है। अतः सच्चे अर्थों में कलात्मक होने के लिए कलाकृति का सौंदर्यबोधोद्घात्मक होना अनिवार्य है।

'ग्राह्यभोग' (अंडरगोइंग) पक्ष को देवी प्रधानतया सजक की अपेक्षा भोक्ता का वह अनुभव मानते हैं जो आशंसात्मक, रसप्रदायक तथा प्रत्यक्षीकरण-गृहीत हो। उनके अनुसार यह सौंदर्यबोधोद्घात्मक अनुभव है (यद्यपि सामाजिक या भोक्ता या सहृदय भी दूसरे ढंग से मृजन करता है।) इसकी ग्राह्यता (रिसोप्टिविटी) निष्क्रियता नहीं है बल्कि समोत्तोलनप्रभूत प्रक्रिया है जो प्रेषणीयता के माध्यम से एक लक्ष्यसिद्धि करती है। ग्राहक या भोक्ता को प्रस्तुत कलाकृति मिल जाती है। अतः उसे मूल मृजन की पीड़ा की आरंभिक अवस्था का बोध नहीं होता। किंतु उसे अपने निजी अनुभव की रचना करनी पड़ेगी जो कलाकार के मूल मृजन के समान ही हो। अतः बिना पुनर्मृजन के वस्तु को कलाकृति के रूप में आसीन नहीं किया जा सकता। यहाँ एक जटिलता है। कलाकार अपनी अभिरुचियों के अनुसार चुनता, सरल करता, संक्षिप्त करता और स्पष्ट करता है। ग्राहक को भी यही करना चाहिए किंतु यहाँ उसकी अभिरुचियां भी मूल नियामक हो जाती हैं। अतः कलाकार के मृजन और ग्राहक के मृजन (पुनर्मृजन) में तादात्म्य होना चाहिए। चूंकि कलाकार का मृजन पहले होता है इसलिए ग्राहक को समर्पण करना ही पड़ता है यद्यपि दोनों ही—'पूर्ण अनुभूत' से सार मा सारांश निकालते हैं अपनी-अपनी (देशकालाधित) अभिरुचियों के मुताबिक।

इस प्रकार देवी संश्लिष्ट (पूर्ण इकाई वाले) 'अनुभव'—'एक' अनुभव—को सौंदर्यबोधोद्घात्मक 'गुण' प्रदान करते हैं। इस अनुभव को सवेगात्मक चरण—ऐस्पेटिक एवं 'आटिस्टिक'—एकजुट किये रहते हैं।

×

×

×

चात्सं डार्विन (१८०९-१८८२) तथा उनके विकासवादी आंदोलन के अन्य मनीषियों यथा हर्बर्ट स्पेंसर (१८२०-१९०३), ग्रांट एलेन, कार्ल ग्रूस, कोनाड लांज आदि ने सौंदर्य का एक बिल्कुल दूसरे दृष्टिकोण से अनुसंधान किया है।

## डार्विन

डार्विन के सौंदर्यबोध को प्लेखाकोव ने 'जीवशास्त्रीय भौतिकवाद' कहा है। डार्विन ने सौंदर्य की प्रकृति या सौंदर्य-बोध के विषय में विवेचन न करके सौंदर्योद्गम की छानबीन करते हुए सिद्ध किया है कि पशु-पक्षियों के जीवन में सौंदर्य का बोध एक महत्त्वपूर्ण भूमिका अदा करता है। अनेक प्रमाणों की बुनियाद पर उन्होंने सौंदर्योद्गम की जीवशास्त्रीय व्याख्या पेश की है।

उन्होंने (अपने 'दि डिसेन्ट ऑफ मैन एंड सिलेक्शन इन रिलेशन टु सेक्स' नामक ग्रंथ में) कहा है : "सौंदर्यबोध विशेषतया मनुष्य की ही क्षमता घोषित किया जाता है। लेकिन जब हम नर-पक्षियों को जानबूझकर अपने सुहावने रंगों और णिखाचूड़ों को मादा-पक्षियों के सामने प्रदर्शित करते हुए तथा इस प्रकार की सज्जा से वंचित पक्षियों को इस (कार्य) से विहीन पाते हैं तो यह संदेह करना असंभव हो जाता है कि मादाएं अपने नरों के सौंदर्य की प्रशंसा करती हैं।" "अगर मादा-पक्षी अपने नर-साथियों के सुंदर रंगों, अलंकारों और कूजनों की प्रशंसा करने में अक्षम होते, तो विहंगो द्वारा विहंगिनियों के सामने अपने सम्मोहन के प्रदर्शन की सारी मेहनत और आकुलता बेकार होती; और यह स्वीकार करना भी नामुमकिन है।"— इस श्रांत-द्रष्टा उद्धरण से प्रकट होता है कि (अ) मादा-पक्षी अपने नर-साथियों के सौंदर्य की प्रशंसा करते हैं अर्थात् नीची शृंखला के पशु-पक्षी भी मनुष्य की तरह ही सौंदर्यात्मक आनंद के योग्य होते हैं और कभी-कभी हमारी सौंदर्यात्मक रुचियां इनसे मेल भी खाती हैं; (ब) पशु-पक्षियों के नैसर्गिक यौन रंगों तथा मानव-शरीर के कृत्रिम आभूषणों के बीच समानांतरता (समानता नहीं) है; और (स) मनुष्य एवं पशुओं में सौंदर्यबोध का उद्गम एक-सा है। इस प्रकार डार्विन मनोवैज्ञानिक चित्तसंज्ञाओं से विमुख होकर जननशास्त्रीय आदिमतम संस्कारों की ओर उन्मुख होते हैं। गिलबर्ट और कुह्ल तो इसे हम्बोल्ट के सिद्धांत की परोक्ष पुष्टि मानते हैं, जिसमें वह घोषणा करते हैं कि "प्रकृति ने मनुष्य को जो भी चारित्र्य प्रदान किया है वह उसकी प्रशंसा और बहुधा अतिरंजना करता है।" साक्ष्य है कि छोटी आंखें मछली की तरह, भीहे धनुष की तरह और ग्रीवा हंसग्रीवा की तरह कल्पित करके मनुष्य ने यही किया है।

यह सिद्धांत सौंदर्योद्गम का एक जीवशास्त्रीय तथा जननशास्त्रीय आदिम स्रोत हो सकता है, किंतु शोभा, शोभास्वादन, शोभा-परिवर्तन आदि की व्याख्या यह नहीं कर सकता। इससे अभिरुचियों के उद्गम की व्याख्या बतई नहीं हो सकती, क्योंकि यह एक सामाजिक प्रक्रिया है। यही नहीं, सौंदर्य तथा अभिरुचि के 'ऐतिहासिक' उद्गम की व्याख्या भी यह नहीं कर सकता। यही नहीं, भिन्न-भिन्न मानव-जाति



की सौंदर्य-संबंधी भिन्न-भिन्न धारणाओं की व्याख्या भी यह जीवशास्त्रीय भौतिकवाद नहीं कर सकता क्योंकि उनका संबंध 'जटिल भावों और विचार-गुंथलाओं' अर्थात् चित्त-संज्ञा से होता है। इस प्रकार डाविन सौंदर्योद्गम का एक प्रातिकारी मूख तो बता देते हैं, लेकिन सौंदर्यबोध या अभिरुचि के विकास पर कुछ छास नहीं बह पाते। इसी बिंदु पर हम जीवशास्त्र से समाजशास्त्र की ओर मुड़ जाते हैं, क्योंकि सामाजिक (जैविक नहीं) मनुष्य में सौंदर्योत्तेजना का संबंध अनेकानेक जटिल भावों-विचारों से होता है (यद्यपि सौंदर्य-भावना कमीवेश तौर पर मनुष्यों और पशुओं का जीवशास्त्रीय स्तर पर ऐश्वर्य स्थापित करती है)। अतः जहां डाविन के सिद्धांत का अंतिम पड़ाव है वहां से सौंदर्यचिंतन के समाजशास्त्रीय सिद्धांतों की पहलकदमी है। प्लेघानोव की यह टिप्पणी बेहद युक्तियुक्त है : "मनुष्य का स्वभाव उसमें सौंदर्यात्मक अभिरुचियों और धारणाओं का अभिधान संभव बनाता है, किंतु वातावरणपरक दशाएं ही संभावनाओं से यथार्थ के रूपांतर के लिए उत्तरदायी हैं। ये दशाएं ही व्याख्या करती हैं कि क्यों सामाजिक मनुष्य (या कोई विशेष समाज, या जनगण या वर्ग) अपनी पृथक सौंदर्यबोधोद्देगमक अभिरुचिया और धारणाएं रखते हैं।"<sup>१</sup>

### हर्बर्ट स्पेंसर

हर्बर्ट स्पेंसर ने डाविन की इन धारणियों को दूर करने की कोशिश में अपने 'खेल-सिद्धांत' का विकास किया। उनके अनुसार मनुष्य की सभी शारीरिक-मानसिक शक्तियां जैविक लक्ष्यपूर्ति में निरत हैं; जैसे, व्यक्ति की सुरक्षा या मानव-जाति का नैरंतर्य। अद्यपि आवश्यकता के इस दायरे से केवल दो शक्तियां मुक्त हैं—कला की, तथा खेल की। परोक्ष रूप से ये अन्य लाभ भी दे सकती हैं (और देती हैं) लेकिन प्रत्यक्ष रूप से ये जीवन का विभ्राम तथा विलास हैं। तो स्पेंसर कला को निरुद्देश्यता तथा समाजविमुखता की ओर ले चलते हैं। वे 'खेल' का व्यापक अर्थ शक्ति का उपयोगिताविहीन उपयोग लगाते हैं। इसके बाद भी 'खेल' और शिशुत्वधर्मी खेल को भी कला के क्षेत्र में ढाल नहीं पाते। अतः उनके अनुयायी ग्रांट एलेन ने संशोधन करते हुए कहा कि 'सौंदर्यबोधोद्देगमकतः संदर' वह है जो कम-से-कम अव्यय द्वारा या यत्नना से अधिक-से-अधिक उत्तेजना प्रदान करे। लगता है कि स्पेंसर शिलर से प्रभावित हैं और एलेन गोएथे से।

अन्य विकासवादियों यथा कार्ल पूस एवं कोनार्ड लांज ने भी जीवशास्त्रीय सिद्धांत का शरीरशास्त्रीय सिद्धांत में तथा शरीरशास्त्रीय का कला के मनोवैज्ञानिक सिद्धांत में प्रवर्तन करने की ओर कदम उठाये। बच्चों के खेलों का सादृश्य उपस्थित करके 'आत्मप्रवंचनात्मक कलाबोध' की छानबीन की गयी। खेल की दो कोटियां होती

१. प्लेघानोव : 'आर्ट एंड सोशल लाइफ', भारतीय संस्करण, सन् '५३, पृ० ३१; वीपुस्तक पब्लिशिंग हाउस, बम्बई।

है—भ्रम (इल्यूजन) और अध्रम (नान-इल्यूजन); और कलात्मक व्यापार भ्रम-खेल की तरह होता है जो अधिक परिष्कृत, विकसित और प्रौढ़ों की आवश्यकताओं के मुताबिक रूपांतरित है। खेल और कला-व्यापार दोनों में ही आत्मप्रवंचना और 'विश्वास दिलाने' (मेक-विलीव) का ज्ञात और चेतन-भाव होता है। खेलों में चोर-परियों का खेल, टेम्पू की बारात, गुड्डे-गुड्डियों की शादी, कागज की नावों के बेड़े आदि के बारे में पता रहता है कि वे वास्तविक नहीं हैं, लेकिन खिलाड़ी चेतनावस्था में भी उन्हें वास्तविक मान लेते हैं। इसी प्रकार सभी कलात्मक व्यापार चेतन आत्मप्रवंचना तथा विश्वास 'दिलाने वाले भाव' की परिष्कृत श्रेणी पर आश्रित हैं।

## सेमुएल एलेक्जेंडर

सौंदर्य के जीवशास्त्रीय (बायोलॉजिकल) संदर्भ में सेमुएल एलेक्जेंडर के अन्य मूल्य-सिद्धांतों में से 'कलासर्जना में अतिजीवनाहं (सर्वाइवल) मूल्य' को धारणा की चर्चा प्रासंगिक होगी। प्रत्येक जीवशास्त्रीय उत्तेजना (इम्पल्स) की कोई एक प्रेरकता (मोटिवेशन) हुआ करती है। अगर कोई कार्यावी (एक्टिविटी) जीवशास्त्रीय अति-जीवनाहं मूल्य से विहीन है तो उसमें अन्य प्रकार का कोई समाजगत मूल्य होना ही चाहिए। इसके द्वारा ही कला का समाजशास्त्रीय तथा मानवशास्त्रीय पहलू भी मजबूत होगा। एलेक्जेंडर की स्थापना है कि कलात्मक व्यापार का उद्भव निर्माण (बिल्डिंग) या रचना (कॉस्ट्रक्शन) की मूलप्रवृत्ति से होता है। इस प्रकार वे अपनी इस स्थापना को मेकडुगॉल के मनोविज्ञान से जोड़ देते हैं। उनका विश्वास है कि कलात्मक व्यापार के लिए जैसी उत्तेजना की जरूरत होती है, वह निम्नस्तरीय पशु-पक्षियों में भी मिलती है और काफी समान तथा समानांतर भी होती है। डार्विन ने सौंदर्यबोध की समानांतरता खोजी है और एलेक्जेंडर ने निर्माण या रचना की मूलप्रवृत्ति की समानता। मधुमक्खियां अपने छत्ते बनाती हैं, बया पक्षी अपने घोंसले बड़ी बारीकी से बुनता है, रीछ अपनी मादें बनाते हैं। मनुष्य भी इसी तरह कला-निर्माण करता है। वह किसी बोधलब्ध पदार्थ के उल्लास से निर्माण के लिए उत्तेजना प्राप्त करता है। किंतु उसके निर्माण में शुभ परिणति (मूल्य) भी जुड़ जाती है और इस शुभ को वह अतिजीवनाहं मूल्य बना देता है। उसके निर्माण में पशु-पक्षियों की निर्माण की मूल-प्रवृत्ति के साथ रचना-कौशल का दूसरा चरण भी मिलता है। तदुपरांत उसका शुभ बोध ज्यों-ज्यों अन्य भौतिक साधनों से पूरा होता जाता है त्यों-त्यों वह रचना-कौशल से ध्यानयोग (कॉन्टेम्प्लेशन) की ओर भी बढ़ता है अर्थात् निमित्त या रचित सौंदर्य को केवल ध्यानयोग के लिए प्रयुक्त करता है। इस प्रकार कलात्मक सर्जना की पहली उत्तेजना या आवेश जैविक मूलप्रवृत्ति है; दूसरी मुनिवोजित मानवीय कौशल या उपयोगिता या शुभ है तथा तीसरी ध्यानयोग या सौंदर्यास्थापन का उल्लास है। हम यह मानते हैं कि निर्माणात्मक मूलप्रवृत्ति भी एक प्रेरकता है लेकिन अन्य प्रेरकताएं भी हैं जिनकी ओर एलेक्जेंडर उन्मुख नहीं हैं। एलेक्जेंडर कला की सर्जना-प्रक्रिया को

जीवशास्त्र के एकांगी फार्मूले में जकड़ कर कला-प्रेरकताओं की छानबीन नहीं कर पाये ।

## अर्नेस्ट कैसीरर

इन धाराओं से अलग अर्नेस्ट कैसीरर (१८७४-१९४५ ई०) ने 'प्रतीकात्मक रूप के सिद्धांत' की नींव डाली । उन्होंने 'चिह्नों' (साइन) तथा 'प्रतीको' के विज्ञान की रोमांसा की बहुविध नींव डाली और 'सौंदर्यात्मक बोधकता' के स्थान पर 'वैज्ञानिक गंभीरता' को प्रतिष्ठित किया । उन्होंने सिद्ध किया कि मानव 'कलात्मक प्रतीकों' में अपनी मनो-ऊर्जा तथा भावनों की अभिव्यक्ति करता है । इस व्याख्या के लिए उन्होंने कहा कि तत्कालीन कला, विज्ञान, समाजशास्त्र, जीवशास्त्र, शरीरशास्त्र, मनोदेहशास्त्र के ज्ञान का उपयोग भी अनिवार्य है । इस प्रकार कैसीरर ने कला को परिधि दर्शन, धर्म, नीति, मनोविज्ञान के आगे आधुनिक विज्ञान तथा सामाजिक विज्ञानों तक विस्तृत कर डाली ।

ऐतिहासिक दृष्टि से कला-व्याख्याएं दो तरह से की जाती रही हैं—(१) अनुकरण सिद्धांत, जिसके अनुसार कला यथार्थ के सार्वभौम तत्त्वों (मानव अनुभव समेत) तथा प्रकृति में सौंदर्य का अनुकरण है (इसका प्रभाव लगभग दो हजार सालों तक रहा) ; और (२) रोमांटिक सिद्धांत, जिसके अनुसार कला मूलतः कल्पना है । कैसीरर ने कला को समग्र मानवीय ज्ञान-विज्ञान से जोड़ा और फलस्वरूप उसके सामाजिक तथा प्रपणीय चरित्र को सब से ज़बर्दस्त पाया । इसलिए उन्होंने कला को मूलतः एक भाषा घोषित किया । इन स्थापनाओं में उन्हें हर्डर से बहुत साकत मिली । हर्डर लेसिंग की कोटि के सौंदर्यचिंतक थे जिन्होंने सन् १७६४ ई० में लेसिंग-कृत काव्य (काल) तथा चित्र (देश) के विभाजन के स्थान पर नेत्रों की कला (चित्रकला), कानों की कला (संगीत), स्पर्श की कला (शिल्प) तथा आत्मा की कला (काव्य) का भेद किया । काव्य को उन्होंने कर्म के स्थान पर ऊर्जा माना—आदिम मिथकों से प्रसूत । इस ऊर्जा के हेतु उन्होंने काव्य को जाति, भूगोल-इतिहास, चाकू, प्रतीकात्मक शक्तियों से भी संबंधित किया ।

कैसीरर ने (काव्य-)भाषा की पौराणिकाख्यात उपलब्धि से इन्कार कर दिया । उन्होंने भाषा तथा मिथकीय आख्यान दोनों की ही एक जड़ स्वीकार की—'प्रतीकीकरण की उत्तेजना या आवेश' । हर्डर के समान उन्होंने भी कला के साथ वैज्ञानिक, समाजशास्त्रीय, कलाशास्त्रीय तथा धार्मिक, सामाजिक तत्त्वों का अंतर्बंध किया । अतएव 'सुंदर मूलतः एक प्रतीक है' नामक अपने भरतवाच्य में उन्होंने अपना सिद्धांत सूत्रबद्ध कर दिया ।

यदि हम चिह्न और प्रतीक का अंतर करें तो पहला पारदर्शी तथा दूसरा अदृशी सिद्ध होता है । चिह्न जिस वस्तु का विधान करता है उसी की अभिव्यंजना भी करता है; प्रतीक किसी अदृश्य (अगोचर या अप्रस्तुत) वस्तु का विधान अपने साहचर्य के कारण करता है । चिह्न इंगित या कोई मुद्रा होता है जो दर्शक को

सूचना देता है अर्थात् किसी चित्र में अंकित बगुले अभिधा के स्तर पर चिह्न है किन्तु यदि वे किन्हीं बगुलाभगत आदमियों का प्रतिविधान करें तो प्रतीक हैं। गणित के अंक, अक्षर, आदि चिह्न हैं। चिह्न-संकेत (साइन सिग्नल्स) चिह्नों की ही एक विशेष श्रेणी है जो किसी संदेश का वहन करके सूचना देते हैं। सड़कों के चौराहों पर लगी रौशनियां, चिह्न-संकेतादि इसके उदाहरण हैं। इन्हें मिथ्या प्रतीक कहा जा सकता है क्योंकि ये संकेत स्पष्ट करने के बाद स्वयं का लोप कर देते हैं। सारांश यह है कि चिह्न प्रतिविधान की अधिकता से प्रतीक हो जाते हैं तथा प्रतीक प्रतिविधायिनी शक्ति छोड़कर चिह्नों में गिर जाते हैं। अतः चिह्न, चिह्न-संकेत, प्रतीक, रूपक आदि प्रतीकीकरण की ही श्रेणियां हैं।

क्रमशः प्रतीकार्थ में तीन के बीच सहसंबंध होता है—(क) अभिप्रेय या अप्रस्तुत (रेफेरेंड), (ख) स्नायु-मंडल में सहचयन (मैचिंग इन न्यूरल नेटवर्क); तथा (ग) प्रतीक। किन्तु श्रोता या भोक्ता के लिए यह क्रम क्रमशः प्रतीक, स्नायुमंडल में सहचयन एवं अभिप्रेय का हो जाता है। मनुष्य प्रतीक-निर्माण करने वाला प्राणी है। अपनी आवश्यकताओं और प्रयोजनों द्वारा वह ज्ञात-अज्ञात ढंग से प्रतीक गढ़ता रहता है जिससे प्रतीक में 'संचित अर्थों' का अभिधान हो जाता है। इसीलिए एक अभिप्रेय दूसरे का या अभिप्रेयों की एक कतार का प्रति-प्रस्तुतीकरण कर सकता है। स्नायुमंडल इनके बीच सहचयन करके विशिष्ट अभिप्रेय और प्रतीक को संलग्न कर देता है अर्थात् सहचयन 'तादात्म्यीकरण' का प्रेरक है। किन्तु यह सब होने के उपरांत भी अभिप्रेय और प्रतीक में सीधा संबंध नहीं होता है। यह वक्रपंथी भूलभूलैया-सा है जिसमें मनुष्य वर्तमान, अतीत और भविष्य में संचित 'दूरोन्मुख बिंदु' की खोज तथा रचना करता है; जैसे आकाश में इंद्रधनुष निकलने का संकेत है कि कहीं दूर वर्षा हो रही है; खंजनों के दिखने से वर्षा के जाने और शरद् के आने की सूचना संचित हुई है। अतः संचित अर्थों और दूरोन्मुख बिंदुओं के मध्य आगे-पीछे चलने वाले चिह्न ही प्रतीक हैं। फलस्वरूप ये अतीत और भविष्य की ओर भी इशारा करके कालातीत हो जाते हैं, तथा दूरगामी भी। प्रतीक केवल बौद्धिक ही नहीं, भावात्मक भी होते हैं जहां मनुष्य के मनोदैहिक तथा बाह्य जगत् (सहचयन, प्रतीक) के बीच अंतर्विनिमय हुआ करता है और प्रतीक इस विनिमय के वाहन कहे जा सकते हैं जो मनुष्य तथा जगत् के बीच मध्यस्थ भी हैं और दोनों (मनुष्य तथा जगत्) के बीच आगे-पीछे (भूत-वर्तमान-भविष्य में) चलने वाले हरकारे भी। यही प्रतीकों की द्विध्रुवता है। मध्यस्थ होने की वजह से ये अर्थों का संचय करके व्यापकता की तथा हरकारे होने की वजह से दूरोन्मुख बिंदु का धारण करके गहराई की निर्णति करते हैं। व्यापकता विषयवस्तु (अभिप्रेय) की विविधता तथा प्रचुरता का समावेश करती है और गहराई अर्थों का केंद्रीकरण इस तरह करती है कि एक ही प्रतीक अनेक अर्थों को ध्वनित करे। 'ध्याख्यात्मक' (इंटरप्रिटेटिव) संधान ही प्रतीक की द्विध्रुवता को साफ कर पाता है। इन्हीं आधारों पर कैसीरर ने प्रतीक को यथार्थ का एक पहलू नहीं, यथार्थ ही माना है, यद्यपि यह उनकी अतिशयता है।

द्विध्रुवता के आधार पर वे सुंदर (विशेषण : गुण) को मूलतः एक प्रतीक मानते हैं। सुंदर छंट कर आभ्यन्तर हो जाता है क्योंकि यह इकहरा तथा दुहरा, दोनों ही है। मनुष्य और जगत के बीच मध्यस्थ भी, और दोनों को मिलाने वाला भी। इस विभक्ति में एक ओर तो ऐंद्रियक से लगाव तथा दूसरी ओर ऐंद्रियक से ऊंची उठान के कारण हमारे चेतनालोक में तनाव कायम होता है। कैंसीरर के लिए गोएये-कृत 'पेंडोरा' इसका एक उत्तम उदाहरण है जो सतह पर तो ऐंद्रियक है, लेकिन अर्थ की पती में वह मनुष्य के आदिम शारीरिक कौशल तथा विज्ञान के आलोक के संबंधों का विवेचन करती हुई यह परिलक्षित करती है कि समाजोन्मुख विज्ञान कितना अपूर्ण तथा मनुष्य कितना सीमित है। निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि कलात्मक प्रतीकों में मानव अपनी मनो-ऊर्जा तथा आदतों की अभिव्यक्ति करता है। इससे कला एक भाषा (शाब्दिक अर्थ में नहीं) हो जाती है और कला की भाषा में सदैव संवेगात्मक तनाव की स्थिति रहती है। जब यह भाषा विज्ञान की भाषा में परिणत होती है तब अपना संवेगात्मक तनाव छो देती है। अतएव उनके 'कला के प्रतीकात्मक रूप' के सिद्धांत का भरतवाक्य है—'सुंदर मूलतः एक प्रतीक है।' कैंसीरर ने डाविनवादियों तथा स्पेंसरवादियों के सौंदर्योद्गम की एकांगिता दूर करके, नैसर्गिक सौंदर्य के ध्यानयोग में, मनुष्य के आनंद का भी समाहार कर लिया।

उनका प्रतीकात्मक रूप वाला सिद्धांत ही व्यापक 'वारबर्ग संस्थान' तथा आंदोलन का प्रतिष्ठान बना। 'स्टडीज' के तेईस जर्मन खंडों, चौदह अंग्रेजी खंडों; 'लेक्चर्स' के नौ खंडों तथा 'जर्नल ऑफ वारबर्ग इंस्टीच्यूट (१९३७-)' के अंकों में प्रतीकों के अर्थों का मंथन हुआ। वारबर्ग-मनीषी अपने को रिनेसां-अभिप्रायों में 'मानवतावादी' कहते हैं जिन्होंने कलात्मक प्रतीकों को समझने में उपलब्ध सभी मानव ज्ञान—धर्म, समाजशास्त्र, विज्ञान, कला, जीवशास्त्र, नृवंशशास्त्र आदि—का सयोजितक इस्तेमाल किया।

## जांक मारीश्यों

'वारबर्ग-जर्नल' में पहला लेख नव्य-थॉमिस्ट जांक मारीश्यों ने 'चिह्न तथा प्रतीक' शीर्षक से लिखा जिसमें उन्होंने ऐरिक गिल के साथ मिलकर एक सौंदर्य-सिद्धांत पेश किया जिसमें कांटवादी कैंसीरर की तरह आदर्श की ओर प्रयाण तथा विवेक-अविवेक का अजब गहमड्ड है। वैसे मारीश्यों ने 'सृजनात्मक स्वयंप्रकाशम' का एक अपना मत भी पेश किया है लेकिन इस प्रकरण में हम उनकी प्रतीक-धारणाओं का ही हवाला देंगे। संत थामस एविनास के अनुयायी होने के नाते वे यह मानते हैं कि सृजन-प्रक्रिया का आधार प्रायडीय अवचेतन न होकर देवता की शक्ति है जो कलाकार की आत्मा की निशा को अंकुरित तथा आलोकित कर देती है। इस शक्ति-धारण की चिंतना आंतरिक प्रशान्ति है जिसकी अभिव्यक्ति विश्व की वस्तुओं और विशेषकर प्रतीकों के संसार द्वारा होती है। इस प्रकार कलाकार भी आदि सृष्टिकर्ता का एक नन्हा प्रतिरूप है और उसकी सृजन-प्रक्रिया भी इसी तरह होती है क्योंकि

यह भी कल्पना-प्रसूत (स्पेकुलेटिव) कलात्मक एवं काव्यात्मक चिह्नों में तथा उनके द्वारा—जो उसे दैवी सृजनारमक स्वयंप्रकाश्य ज्ञान प्रदान करता है—यथार्थ के परे को भी प्रकाशित करता है। इस आधार पर वे कलात्मक-काव्यात्मक प्रतीकों के चार विशेषण गिनाते हैं—(१) कल्पना-प्रसूत, क्योंकि वे अपने से परे के यथार्थ का अभिधान करते हैं; (२) व्यायहारिक, क्योंकि उनमें एक व्यवस्था तथा अपील होती है; (३) ऐंद्रजालिक, क्योंकि वे सम्मोहन करते हैं; और (४) प्रतीप, क्योंकि वे कलाकार की आत्मा तथा सामाजिक दशा का उद्घाटन करते हैं (दे० गिलबर्ट और कुह्ल : 'हिस्ट्री', पृ० ५६१)।

चित्रकार एविन पानोफस्की ने जर्नल में 'पियरो डि कॉसिमो की चित्रावली में मनुष्य का आरंभिक इतिहास' शीर्षक दूसरा लेख लिखा। कुह्ल एवं गिलबर्ट ने इस लेख का सारांश प्रस्तुत करते हुए लिखा है कि पानोफस्की चित्र को चार सतहों में बांटते हैं तथा सब से गहरी चौथी सतह में चित्र के प्रतीकात्मक धर्म का तादात्म्य करते हैं। एक के बाद एक गहराती हुई चार पत्यों की विशेषताएं यों हैं—(क) पहली पत्त में चित्र चीन्हने-योग्य वस्तुओं एवं घटनाओं को पेश करता है; (ख) दूसरी पत्त में विशिष्ट युग में विशिष्ट रीति-परंपरा के संदर्भ में चित्रित शैली का अन्वेषण करते हैं; (ग) तीसरी पत्त में प्रारूप (टाइप) या अन्यापदेशिक छवियां (एल्लगारिकलफिगर्स) जैसे रति, विष्णु, लज्जा, श्रद्धा, इडा आदि अभिप्रेत हैं; तथा (घ) चौथी पत्त में प्रकृत (इंट्रिंसिक) एवं दार्शनिक महत्ता है जहां समय कालचारित्र्य साक्ष्य देता है। इस चरण पर पहुंचने के लिए या पहुंचे हुए व्यक्ति को निष्णात ज्ञाता, विद्वान, मानवतावादी, सभ्यता एवं संस्कृति का पंडित होना चाहिए ताकि वह कालपुरुष की 'संपूर्ण आदतों' को पहचान सके। वस्तुतः यहां चित्र के माध्यम से कलापुरुष में लीन काल-पुरुष की खोज है। लगता है कि चौथी पत्त पर पानोफस्की के सामने लियोनार्दो-द-विंची या गोएथे के रिनेसांकीर्मी व्यक्तित्व रहे होंगे। पानोफस्की-सम्मत ये चारों पत्तें न तो सृजन-प्रक्रिया के रसास्वादन के किसी वैज्ञानिक क्रम पर आधारित हैं; और न ही ये पत्तें ऐसी होती हैं। यह एक सृजनारमक धारणा मात्र है।

## मिल्टन नाहा

मिल्टन नाहा ने कलाकृति में मानवस्रष्टा देवताओं की रचना की शक्ति को ही प्रेरक माना है। वस्तुतः एक ओर तो वे नृवंशशास्त्रीय आदिम कबीलों की अवस्था वाले मनुष्य के क्रमशः चिंतन के द्वारा विकास का उपयोग करते हैं; दूसरी ओर मियक के निर्माण वाली जादुई भावना को काव्य-शक्ति से जोड़ते हैं और तीसरी ओर ईसाई तथा हेलेनिक दर्शन का मेल कराते हैं। उनके अनुसार कलाकृति में दो स्तरों पर तनाव की अनुभूति होती है। पहली है पाशविक मूल-प्रवृत्तियां जिन्हें वे जननशास्त्रीय 'ऐपीमीथियन आवेग' कहते हैं; दूसरी है कला-व्यापार-वृत्ति जिसे वे 'प्रोमोथियन आवेग' कहते हैं। पहला स्तर पूर्वदर्शी है तथा दूसरा अग्रदर्शी; पहला पाशविक या आदिम कबीलाई मनुष्य है तथा दूसरा ...

कर्मा धर्मों कलाकार । पहले से दूसरे स्तर तक पहुँचने में विचारवृत्ति का हाथ है जो पहले स्तर को लीन करती जाती है और उसे नये-नये अर्थों से दीप्त कर देती है। पहले स्तर की जातिगत मूलप्रवृत्तियों में काम, हिंसा, नेतृत्व, अधिकारादि हैं जो दूसरे स्तर में उदात्त या सुंदर हो जाते हैं अर्थात् काम शृंगार हो जाता है, हिंसा कुरूपता का विनाश हो जाती है, नेतृत्व दैवी पिता महेश्वर में परिणत हो जाता है तथा अधिकार मानवीय श्रेय हो जाते हैं। इस प्रकार उषा और शरद् सविता और शारदा बन जाती हैं। सारांश यह है कि नाह्य कलाकृति तथा कलात्मक प्रतीकों द्वारा मानव की आदिम प्रवृत्तियों को खोज तथा सांस्कृतिक परिवेशों में उनके उदात्तीकरण के परिवर्तित स्वरूप को प्रस्तुत करते हैं।

### गॉट्फ्रीड सेम्पर

प्रतीकाथों के अलावा सौंदर्यबोधोद्घात्मक आदर्शवाद की धारा के विरुद्ध भी प्रतिक्रिया हुई। गॉट्फ्रीड सेम्पर (१८०३-१८७६) ने सौंदर्यबोधोद्घात्मक भौतिकवाद की स्थापना करते हुए सभी लाक्षणिक (फिगरेटिव) कलाओं के मूल में कपड़े बुनने की कला को माना है जिससे कुंभ-कर्म, काष्ठ-कर्म, धातु-कर्म, पट्ट-कर्म जैसी लघु-कलाएँ विकसित हुईं। ये लघु कलाएँ मिलकर वास्तुकला-जैसी बड़ी कला की निर्मात्री हुईं। शायद मनुष्य ने सब से पहले लज्जा का अनुभव करके अपना तन ढँकने का उपाय किया होगा, फिर अपनी रक्षा के लिए अस्त्र-शस्त्र बनाए होंगे और अंत में अपना तथा अपनी नारियों के नखशिख का अलंकरण किया होगा। अतः कला में मानव का ऐतिहासिक विकास, उपयोगिता तथा सौंदर्यबोध घुलेमिले हैं। संसार के जीवों में तीन वृत्तियाँ हैं—(१) वातावरण के अनुरूप प्राकृतिक चुनाव अर्थात् अनुकूलता; (२) प्रकृति की गुरुत्वाकर्षण-शक्ति के अनुरूप अंग-रचना या मुद्राएँ अर्थात् अनुपात; तथा (३) संतुलन और छंद अर्थात् समरूपता। और भी वृत्तियाँ हो सकती हैं लेकिन सेम्पर ने सौंदर्य के ये ही तीन मूल्य माने। अगर हम प्राकृतिक सौंदर्य अथवा गुरुत्वाकर्षण, जलवायु एवं भारदोल (ऋमशः = तीनों वृत्तियों) पर आश्रित वास्तुकला के लिए ये तीनों मूल्य स्वीकार भी कर लें तो चित्रकला, संगीत, काव्यादि के क्षेत्र में ये अपूर्ण या एकांगी सिद्ध हो जाएंगे। सेम्पर की महत्ता है 'कला के सामाजिक इतिहास' के निर्देशन में, जिसका विकास आर्नेस्ट हाउसर की प्रथम प्रतिभा द्वारा हुआ। इसी तरह एडुअर्ड हांस्ट्लिक (१८२५-१९०४) ने संगीत की प्रणय, हर्ष, शोक, कांशादि जैसी भावनाओं की अभिव्यक्ति की असमर्थता को प्रकट किया। फोनार्ड फीडलर (१८४१-६५) ने चित्रकला में माल दृष्टि की आदिम क्षमता का चरम विकास तथा मूल्यांकन किया और विवेक का अभाव दर्शाया। उनका सिद्धांत 'शुद्ध दुष्पारमकता' का सिद्धांत कहलाता है। बॉल्फ्रालिन (१८६४-) ने यूरोपीय चित्रों का अध्ययन करके द्विद्रुवता के आधार पर शैलियों का वर्गीकरण किया जो अब्यावहारिक है। इसी धारा में क्लासिकल-विरोधी भी आ सकते हैं जैसे अल्बर्ट राइग्ल (१८५६-१९०५) जिन्होंने फीडरीय श्लेगेल की 'सौंदर्यात्मक ऊर्जा' की धारणा का 'कला-

संस्कृत' में स्थांतर करके कई उपेक्षित कलायुगों की मौलिकता की स्थापना की।

×

×

×

इस विषयवस्तुवादी धारा ने हटकर सौंदर्यबोधघात्मक रूपवाद की धारा भी मिलती है। इगजी दो शाखाएं हैं; पहली जर्मन शाखा, जिसकी प्रस्थापना हर्वाट्ट ने, व्यवस्था जिमरमान ने; तथा संगीत में समावेश हास्तिक ने किया। दूसरी शाखा ब्रिटिश शाखा है जिसमें तीन नाम प्रसिद्ध हैं—क्लाइव बेल, रोजर फ्राइ तथा याइलैस्की।

## हर्वाट्ट

जर्मन शाखा को हम हर्वाट्ट (१७७४-१८४१) के संप्रदाय का विस्तार मान सकते हैं लेकिन ब्रिटिश-शाखा सह-रूपवादियों का समुदाय है। जर्मन-शाखा में जर्मन-आदर्शवाद का विरोध परिलक्षित होता है जिसके बीज लाइबनिट्ज तथा कांट के आधिभौतिक विरोध में मिलते हैं। अपने विरोध में इन्होंने विषय-वस्तु, भाव-संदर्भ और ऐंद्रियक संवेदना को बिल्कुल निकाल फेंकने की कोशिश की। लेकिन इनका आदर्श-वाद-विरोध सतही बनकर ही रह गया। हर्वाट्ट ने 'सौंदर्य का अर्थ सौंदर्य माना है'। इसका मतलब यह हुआ कि कलावस्तु में ही सौंदर्य की स्थिति है और यह स्थिति अनुभव की विषयवस्तु में न होकर उनके आपसी संबंधों में है। विषयवस्तु तो 'आसान तत्त्व' है और उन आसान तत्त्वों के संबंध 'रूप' हैं। किंतु ये संबंध क्या हैं? इनकी संख्या कितनी है? इनके आपसी परिवर्तन किस तरह होते हैं? क्यों कोई धारा संबंध ही सौंदर्यविधायक होते हैं? क्या ये संबंध सभी कलाओं पर लागू हो सकते हैं? इन सभी बातों को हर्वाट्ट स्पष्ट नहीं कर सके। उन्होंने केवल इतना ही बताया कि विषयवस्तु सौंदर्यबहिर्भूत है क्योंकि उसका रिश्ता व्यावहारिक जगत् और सौंदर्योत्तर क्षेत्र में है; 'रूप' ही सौंदर्य-संभूत है क्योंकि यह विषयवस्तु के जिन संबंधों का लेखा-जोखा करता है वे निर्णय बन जाते हैं। वस्तुतः ये संबंध ही सुंदर-असुंदर या अभिरुचि के आधार हैं। हम विषयवस्तु के प्रति अपनी प्रतिक्रिया नहीं जाहिर करते; वह तो इनके रूपात्मक डिजाइन में बंधने वाले संबंधों के प्रति होती है; और यही मूल्यांकन-वाहक होती है। अलबत्ता राबर्ट जिमरमान (१८२४-१८६८) ने इन संबंधों की कुछ छानबीन की—अनुपात की दिशा में। जैसे: छोटी वस्तु के पार्श्व में बड़ी वस्तु सुखद तथा बड़ी वस्तु के पार्श्व में छोटी असुखद होती है। यह अनुपात बिंबों (विशेषतः दृश्यात्मक) का है; एकांगी और गलत भी है। इसको केवल कुछ प्रसंगों में ही लागू किया जा सकता है। हास्तिक (१८२५-१९०४) ने भी विषयवस्तु के संदेशों की प्रेषणीयता, मनोदशा के संवेदन आदि में सौंदर्य निर्दिष्ट करने के बजाय कलाकृति के रूप में ही उसे प्रतिष्ठित किया। उन्होंने संगीतकला के आधार पर दलील दी कि संगीत खुद में प्रेम, घृणा, प्रतीक्षा, आकांक्षा, वीर्यादि भावों को व्यक्त नहीं करता। वह तो स्थायी संवेगों का एक गत्यात्मक पैटर्न है जिसमें 'ध्वनि के गत्यात्मक रूप' हैं।

इस प्रकार जर्मन रूपवादियों के संप्रदाय ने दो दिशाएं दीं—सौंदर्य बहिर्गत



अर्थात् कलाकृति-संभूत है; तथा सौंदर्यबोधशक्ति का संबंध रूप से है; विषयवस्तु सौंदर्यतर व्यावहारिक जगत् के भाव-संवेगादि से संबद्ध है।

ब्रिटिश रूपवादी सह-कर्मियों ने इन उपलब्धियों को 'सौंदर्यबोधमूलक रूपवाद' में ढाला। क्लाइव बेल ने 'कलात्मक पुनर्प्रस्तुतीकरण', रोजर फ्राइ ने व्यावहारिक संवेगात्मकता तथा वाइलेंस्की ने रोमांटिक संवेगात्मकता का पुरखोर खंडन किया। तथापि कला के बजाय कलाकृति को सौंदर्यबोधात्मक विश्लेषण (एस्थेटिक विश्लेषण) का मूल प्रयोजन मानने में तीनों एकमत हैं। तीनों की प्रस्थापनाओं की सब से बड़ी सीमा भी एक है कि ये मूलतः—और बहुधा केवल—चित्रकला के माध्यम पर ही लागू होने के कारण संकुचित हैं।

## क्लाइव बेल

क्लाइव बेल के सौंदर्यात्मक विश्लेषण की पहली समस्या है : सभी कलाओं का सामान्य अनिवार्य गुण या चारित्र्य क्या है ? कलावस्तु में वह क्या है जो प्रेक्षक में 'विलक्षण' (यूनीक) सौंदर्यात्मक संवेग जागृत करता है ?

उत्तर है : यह उनका 'विशिष्ट रूप' (सिग्निफिकेंट फॉर्म) ही अनिवार्य तथा प्रचिह्नित लक्षण है जो विशिष्ट सौंदर्यबोधात्मक संवेग उद्दीप्त करता है।

इस प्रकार विशिष्ट रूप तथा विशिष्ट संवेग की नई धारणाएं उपस्थित हो जाती हैं।

स्थानिक कलाओं के अंतर्गत विशिष्ट रूप की रचना में रेखाओं, रंगों, भाव तथा आयतन आदि के कतिपय मेल होते हैं। "रेखाओं और रंगों के खास ढंग से मिलने पर कतिपय रूप और रूपों के संबंध हमारे सौंदर्यात्मक संवेग उत्तेजित कर देते हैं। रेखाओं तथा रंगों के इन रिश्तों तथा मेल को, सौंदर्यात्मक ढंग से प्रभावक रूपों को मैं 'विशिष्ट रूप' कहता हूँ। यह 'विशिष्ट रूप' ही एक ऐसा गुण है जो सभी दृश्यात्मक कलाओं में समान है।"<sup>1</sup>

हम इसी युं समझ सकते हैं। बेल कलात्मक संवेग को एक न मानकर विषयवस्तु तथा रूप के आधार पर अलग-अलग मानने के अलावा विषयवस्तु-संभूत संवेगों को असौंदर्यबोधात्मक भी मानते हैं। उनके अनुसार केवल रूप-संभूत संवेग ही विशिष्ट तथा सौंदर्यात्मक हैं। इसी आधार पर उन्होंने क्रमशः विवरणात्मक कला (डेक्रिप्टिव आर्ट) तथा विशिष्टतया रूपात्मक (सिग्निफिकेंटली फॉर्मल आर्ट) कला नामक भी दो भेद किये हैं जिनमें से पहले में रूप संवेगों का साधन (संवेगों का विभ्रंशदाता या सूचनावाहक) होता है, तथा दूसरे में संवेगों का स्वयंसाध्य। तो रूप दोनों में ही होता है, लेकिन दूसरे का रूप ही 'विशिष्ट रूप' कहलाता है। इसको अधिक स्पष्ट करने के लिए 'संवेग' के प्रयोजन बताना जरूरी है।

दो प्रकार की दुनिया है—मनुष्य के कार्यव्यापारों की; तथा कलाकृतियों के

१. क्लाइव बेल : 'आर्ट' (१९६१), पृ० २३ (पैरेरो वृत्त, मदन)।

आनंद की। सारी कलाकृति एक रूप है जो अन्य लौकिक वस्तुओं से पृथक् है। कला की दुनिया में पहुंचने (आशंसा करने) पर हमें जीवन से कुछ भी नहीं लेना चाहिए। यहां पहुंचने पर हम जीवन-प्रवाह से उठ जाते हैं। बेल जीवन को विषयवस्तु से तथा कला को सौंदर्यतत्त्व से जोड़ देते हैं, और इस प्रतिकर्म में उसे केवल रूप में ही जकड़ देते हैं। उनके अनुसार मनोवेग (भय, प्रेम, करुणा, ईर्ष्या आदि) तथा घटनाएं आदि मनुष्य के कार्यव्यापारों की दुनिया है। कला में इसका जो भी ग्रहण होता है वह पुनर्प्रस्तुतीकरण (रिप्रेजेंटेशन) है। कलाकृति के रूप में जो भी रंग-रेखा-आयतन-भार आदि के मेल होते हैं उनके प्रभाव ही 'विशिष्ट संवेग' हैं (जो मनोवैज्ञानिक संवेगों से भिन्न तथा अपरिभाषित भी हैं) और वे ही 'विशिष्ट रूप' उत्पन्न करते हैं। उदाहरण के लिए जब राजा रवि वर्मा राम द्वारा सिधु-शर-संधान का, अमृता शेरगिल पहाड़ की युवतियों का, आल्मेलकर वृक्षों का, या बेंद्रे समुद्र-तट का अंकन करते हैं तो हममें दो प्रकार के संवेग जाग सकते हैं। पहली कोटि होगी राम, पहाड़ की युवतियों, वृक्षों, सिधु-तट के माध्यम से जागृत पुनर्प्रस्तुत संवेगों की; दूसरी कोटि होगी इन आकृतियों के रंग-रेखाओं में ही स्वयं-साध्य प्रस्तुत संवेगों की। स्वयं कलाइव बेल का एक उदाहरण लें : जब एक चित्रकार फांसी का अंकन करता है तो आकृति के माध्यम से भय तथा करुणा के भाव (पहली कोटि) जागृत हो सकते हैं अथवा आकृति खुद साध्यरूप में भाव जागृत कर सकती है (दूसरी कोटि)। इस प्रकार पहली कोटि के संवेगों को कलाइव बेल 'जीवन के संवेग' मानते हैं जो असौंदर्यात्मक तथा विषयवस्तु-संभूत तथा पुनर्प्रस्तुत्य हैं। दूसरी कोटि के संवेग सौंदर्यात्मक हैं तथा रूप-संभूत और विशिष्ट हैं। इस प्रकार रूप-संभूत संवेग अपरिभाष्य हैं, और बेल के अनुसार केवल ये ही सौंदर्यबोध्यात्मक या एस्थेटिक हैं। ये तोत्सतोय प्रणीत सार्वभौम संवेग (जिसे बेल 'जीवन के संवेग' कहेंगे) और देवी प्रणीत विलक्षण संवेग से भिन्न हैं। ये संवेग विषयवस्तु से नहीं, रेखाओं-रंगों के मेल से उत्पन्न विशिष्ट रूप के सूक्ष्म भावन हैं।

इसी स्थल पर बेल 'शोभन', 'विशिष्ट' तथा 'सौंदर्यबोध्यात्मक' के बीच भी अंतर करते हैं। वे विशिष्ट को सौंदर्यात्मक से संलग्न कर देते हैं; तथा शोभन को पुनर्प्रस्तुत्य से। शोभन यौनमूलक आकर्षण, सुखद, रुचिर आदि से जुड़कर असौंदर्यात्मक संवेग उत्पन्न करता है जैसे कागड़ा-फलकों की शोभाशाली नारियां। ये नारियां अपने रूप की वजह से नहीं, पुनर्प्रस्तुतीकरण (जो कला के बाहर का क्षेत्र है) के कारण 'शोभाशाली' हैं। जब ('शोभाशाली रूप' के स्थान पर) 'विशिष्ट रूप' का ध्यानयोग किया जाता है तब रंग और रेखाओं के संयोग से उत्पन्न 'शुद्ध' आशंसा शुरू होती है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि कलाइव बेल आद्योपांत मानवीय रागों-मनोवेगों को सौंदर्यबोधशास्त्रीय ध्यानयोग से पृथक् करके विषयवस्तु से जोड़ देते हैं तथा मात्र रूप के प्रभावों को सौंदर्यतत्त्व मान बैठते हैं। किंतु पुनर्प्रस्तुतीकरण यनाम विशिष्ट रूप को इस समस्या को इस तरह चीरकर बिल्कुल अलग नहीं किया जा सकता। कोई भी रूपवादी 'विशिष्ट-संवेग' की परिभाषा नहीं दे सका है। जब बेल ३ '३'

करते रहे हैं। नये कलाकार प्रकृति को देखते हैं, उसका अनुकरण नहीं करते। इसलिए वे पुनर्प्रस्तुति को नहीं लाना चाहते। इसीलिए वे 'शुद्ध' चित्र बनाते हैं।

इस पृष्ठभूमि में फ्राइ ने एक ओर रूपात्मक डिजाइन तथा दूसरी ओर साहचर्यात्मक एवं संवेगात्मक मूल्यों के बीच सही रिश्तेदारी के आधार ढूँढ़े जिसका परिणाम 'शुद्ध' और 'अशुद्ध' कला निकला। अब हम इन आधारों का विश्लेषण करेंगे।

उन्होंने मनोवैज्ञानिक दृष्टि से मनुष्य को द्वि-ध्रुवांतीय माना। पहला ध्रुवांत है—'मूलप्रवृत्त्यात्मक', जहाँ हम वास्तविक जिंदगी जीते हैं; और दूसरा ध्रुवांत है—'काल्पनिक' जहाँ हम वास्तविक जीवन की कल्पना में पुनर्सृष्टि करते हैं। हमारे वास्तविक जीवन के संवेग काल्पनिक जीवन के संवेगों से साधारणतः कमजोर हुआ करते हैं। वास्तविक जीवन में संवेदना होते ही तुरंत प्रतिबोधात्मक (रेस्पांसिव) कार्य की ज़रूरत आ पड़ती है जिसके फलस्वरूप हम संवेग की पूरी अनुभूति नहीं कर पाते। इनकी प्रेरकता हमारे इतनी नज़दीक होती है कि हम उन्हें स्पष्टतया नहीं अनुभूत कर पाते। फिर, ये संवेग किसी-न-किसी सोद्देश्य अथवा उपयोगी कार्य की ओर अप्रसर होते हैं। अतः हम इनका बोध परिणामी कार्य के आधार पर ही करते हैं। किसी शेर को देखते ही हम भाग जाते हैं, या किसी प्यारे शिशु को देखते ही उसे गोद लेना चाहते हैं। तात्पर्य यह है कि मूलप्रवृत्ति के घरातल पर हम अनुभवों में बहुत अधिक सक्रिय होने के कारण उनमें अतिशय या प्रबल रूप से भुक्तभोगी होते हैं और उत्तरदायित्व के साथ उनका चुनाव करते हैं, उनका अभियोजन करते हैं और उत्तरजीवन (सर्वाइवल) की मांग पूरी करते हैं। लेकिन जब हम काल्पनिक ढंग से उनका प्रतिबोधन करते हैं तो उन क्षणों में उनका संदर्शन (विजन) अधिक दीर्घ, अधिक पूर्ण होता है क्योंकि वह कर्मशील जीवन से नहीं जुड़ा होता। ऐसी दशा में हमारे संवेग अधिक अर्थवंत हो उठते हैं क्योंकि तब हम असंबद्ध तथा ध्यानलीन होकर उन्हें अधिक तथा स्पष्ट समझते हैं। इस दशा में हम उत्तरदायित्व (शेर को देखकर भागने अथवा शिशु को देखकर उसे गोद में उठा लेने के चयन) का बोध त्याग कर अपने समग्र वातावरण के प्रति सहिष्णु हो जाते हैं। ऐसी दशा में हमारे काल्पनिक जीवन की मांग (मूलप्रवृत्त्यात्मक जीवन का व्यवस्थापन या उत्तरजीवन की मांग न होकर) हमारे अनुभवों की समृद्धि होती है। इस प्रकार काल्पनिक ध्रुवांत की उत्पत्ति है—शुद्ध सौंदर्यानुभूति; तथा मूलप्रवृत्त्यात्मक ध्रुवांत की उत्पत्ति है अशुद्ध सौंदर्यानुभव।

इस प्रकार यदि मनुष्य किसी वस्तु को उपयोग के लिए अथवा वास्तविक जीवन की संगति के लिए न रच कर कला की वस्तु के रूप में, अथवा काल्पनिक जीवन की संगति के लिए रचता है तो पहली शर्त यह है कि वह उसे प्रतिबोधात्मक कार्य से विच्छिन्न कर ले और ध्यानयोग की असंबद्ध तीव्रता से जोड़ दे। यह काम आसान नहीं है, क्योंकि रोज़ की जिंदगी के साहचर्य से कटकर हम जीवन से ही कट जाएंगे। रूप या रूपात्मक संबंध भी तो वाह्य जगत् की चीजों, मनुष्यों, विचारों के ही तो प्रतिरूप होते हैं और हमारे ध्यानयोग में भी रूपों के अनुसार साहचर्य जगाते

हैं। अतः रूप के ध्यानयोग में रोज की साहचर्यात्मक वस्तुओं के संवेग भी सटे चलते हैं। फ्राइ ने शायद इसीलिए 'रूपात्मक मूल्य' तथा 'मनोवैज्ञानिक (साहचर्यात्मक) मूल्य' नामक दो पृथक् कोटियां मानी। उन्होंने रूपात्मक मूल्यों को प्राथमिक तथा अनिवार्य मानकर मनोवैज्ञानिक मूल्य भी स्वीकारे। इस प्रकार वे कलाइव वेल से कुछ अधिक यथार्थवादी हुए। इस प्रकार उन्होंने पहले हमारी मूलप्रवृत्त्यात्मक जिंदगी के किसी भी पहलू या प्राकृतिक दुनिया के परिवेश के प्रति कलाकार की असंबद्ध मनो-दृष्टि की प्रेषणीयता को स्वीकार लिया अर्थात् पुनर्प्रस्तुतीकरण का अंगीकार किया। फिर, बाद में हमारी मूलप्रवृत्त्यात्मक जिंदगी के अनुभवों को रूपात्मक तत्त्वों, जैसे रेखा, रंग, ताल, घनत्व, स्थान, प्रकाश और छाया में ढालकर उनकी प्रेषणीयता मंजूर की। इस चरण में उन्होंने पुनर्प्रस्तुतीकरण को अस्वीकृत करके सुव्यवस्थित (आर्डर्ड) तथा विविध (वेराइड) पूर्ण को ग्रहण किया। पुनश्च, उन्होंने विश्व को ही एक रचनात्मक (कंपोजीशन), स्थानिक (स्पेटियल) ढांचे के रूप में प्रेषणीय बनाना चाहा अर्थात् सारे जगत् का ही एक 'विशिष्ट रूप' में संदर्शन किया। यह उनके सौंदर्यात्मक रूपवाद के दर्शन की अंतिम परिणति है। जाहिर है कि यह भी एकांगी है। अस्तु।

'शुद्ध' कलाकृति के लिए उनकी पहली मांग सुव्यवस्था है, जो संवेदनाओं को स्पष्ट तथा पारदर्शी बनाती है। दूसरी शर्त है विविधता, जो उन्हें पूर्णतः उत्तेजित करती है। सुव्यवस्था तथा विविधता ही सप्रयोजन मिलकर 'असंपृक्त ध्यानयोग' की विधात्री हैं। ये दोनों ही शोभा-बोध कराती हैं। शोभा या सुयमा शब्द के दो अर्थ होते हैं; पहला ऐंद्रियक वशीकरण जगाता है; दूसरा भद्दा होकर भी एस्थेटिक होता है। पहला वास्तविक जगत् का, और दूसरा काल्पनिक जगत् का है। दूसरे में यथार्थ की रूपात्मक खूबियाँ—रंग, रेखा, ताल, आयतन, स्थान, प्रकाश-छाया, एकता-विविधता—होती हैं। पहले में पुनर्प्रस्तुतीकरण होता है जो असंपृक्त भी हो सकता है।

अतएव रूपात्मक डिजाइन के संवेगात्मक तत्त्वों या मूल्यों के विवेचन में फ्राइ ने अपने सिद्धांत छितरा दिए हैं। इस विवेचन में उन्होंने माइकेल एंजिलो-कृत 'टोडो' तथा 'जिरेमिया' को चुना।

पहला मूल्य है ताल, जो हमारी मांसपेशियों की हलचल से जुड़ा है। रेखाओं का ताल मुद्राओं का आलेखन है। मुद्राएं कलाकार की अनुभूति द्वारा परिवर्धित होती हैं।

दूसरा मूल्य है घनत्व (मास), जो गुरुत्वाकर्षण शक्ति के साथ अभियोजन करता है। हम अनुभव करते हैं कि वस्तु में प्रतिरोध की शक्ति है, या वह अपनी गति का संप्रेषण दूसरी वस्तुओं को करता है।

तीसरा मूल्य है स्थान (स्पेस), जो छोटे-बड़े, ऊंचे-नीचे, व्यापक-गहरे आदि की तुलना में सहायता करता है।

चौथा मूल्य है प्रकाश और छाया (लाइट एंड शैड), जो वस्तु के प्रति हमारी प्रतिक्रियाओं की तीव्रता को तय करता है।

पांचवां मूल्य है रंग (कलर) जो सीधा संवेगात्मक प्रभाव उत्पन्न करता है, जैसे बुझे रंग, खिले रंग, उदास रंग, आदि ।

छठा मूल्य है फलक का आंख से कोणात्मक झुकाव, जो या तो हम पर झुकता है, या हमसे परे झुकता है ।

इन मूल्यों में प्रधानता दूसरे तथा तीसरे की है । पांचवें और छठे मूल्य आभ्यंतर अनुभूति (इन्प्रीथी) से सटे हुए लगते हैं । अंत में तो उन्होंने रंगों और रेखाओं के सज्जात्मक गुणों को भी अस्वीकृत कर दिया; और केवल 'स्थानिक संरचना' या ढांचे (स्पेस-स्ट्रक्चर) को ही सर्वोपरि मूल्य माना ।

इस रूपात्मक मूल्यमीमांसा का साहचर्यात्मक मूल्यों से संबंध बताने के लिए उन्होंने अपनी 'बिजन एंड डिजाइन' (१९२०) नामक पुस्तक (पृ० सं० २३६-२४२) में इटली के रिनेसां-चित्रकार राफेल (१४८ - १५२०) के 'ट्रांसफिगरेशन' (१५२०) नामक गौरव-चित्र का विवेचन किया । इस चित्र के दो भाग हैं : ऊपर ईसा का रूपांतर अंकित है, नीचे उनकी अनुपस्थिति में उनके शिष्यगण एक पागल लड़के का उपचार कर रहे हैं । इसे देखकर जर्मन कवि गोएथे ने कहा था कि दोनों भाग एक पूर्ण बनाते हैं । नीचे है जबरदस्त और पीड़ित : ऊपर है शक्तिमान और कृपा-निधान । फ्राइ चित्र की रूपात्मक एकता संबंधी गोएथे की उक्ति से महमत है । उनके मुताबिक चित्र का विवेचन विषयवस्तु तथा रूप की दृष्टि से अलग-अलग हो सकता है । विषयवस्तु की दृष्टि से एक ओर तो हम गोस्पेल की दो पृथक् कहानियों का पुनर्स्तुतीकरण पाते हैं और दूसरी ओर उत्पीड़न, मनुष्य का ईश्वर पर आश्रय, ईश्वर की पूर्णता, आदि के मनोवैज्ञानिक और साहचर्यात्मक अनुभव पाते हैं । परंतु, अगर ईसाई धर्म से पूर्णतः अपरिचित दर्शक इसे देखे तो वह एक पूर्ण में अनेक जटिल 'घनों' का संयोजन पायेगा जो रेखाओं के अनेक दिशोन्मुखी सुकोमल संतुलन से नियोजित है । वह यह भी पायेगा कि दोनों भागों में सहसंबंध है । जिस तीव्र संवेगात्मक उत्तेजना का वह अनुभव करेगा वह पूर्व-विवेचित संवेगो से भिन्न होगी । इस प्रकार सारा चित्र 'एक पूर्ण रूप' ही जायेगा—एक स्थानिक ढांचा, जिसमें रेखाओं की कोमलता तथा घनों की शक्ति साधन मात्र ही होगी । यह प्रतिक्रिया ही शुद्ध एस्थेटिक प्रतिबोध (रेस्पांस) होगी; यह आश्रय, पीड़ा, दया आदि सभी संवेगों से भी निलिप्त होगी । रोफर फ्राइ इसे ही अपने एस्थेटिक संवेग का चरमबिंदु मानते हैं ।

फिर भी, रेखाओं की मुद्राएं तथा घनों की आभ्यंतरानुभूत संवेदनाएं हमें तल्लीन करेंगी ही । मनुष्यों की आकृतियों का पुनर्स्तुतीकरण और मुद्राओं द्वारा हमारे वास्तविक जीवन के संवेगो का अनुबंध हमें प्रभावित करेगा ही । भले ही हम यह न जान पायें कि इसमें गोस्पेल की कथाएं और ईसा के चित्र हैं । भले ही प्रधानता रूप की हो । लगता है कि फ्राइ जबरदस्ती ही रूप और विषयवस्तु के विरोध को कायम रखने पर तुल गये हैं । यदि उनमें एकता नहीं हो सकती, सहयोग नहीं हो सकता, तो सहअस्तित्व तो हो सकता है ।

आइ० ए० रिचर्ड्स ने इस संपूर्ण दर्शन की जड़ पर ही घोट की, और सही की। उन्होंने कहा, "कुछ महान् चित्र होते हैं जिनके प्रति 'संपूर्ण प्रतिबोध' में पुनर्प्रस्तुतीकरण का योगदान नगण्य होता है और उपेक्षित किया जा सकता है। किंतु बराबरी में यह भी तय है कि अन्य महान् चित्र हैं जिनमें संपूर्ण प्रतिबोध में पुनर्प्रस्तुतीकरण द्वारा योगदान रूप तथा रंग के योगदान से उन्नीस नहीं है। जो लोग उपर्युक्त रूपरेखा वाले मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण अथवा मस्तिष्क-प्रक्रिया की किसी भी आधुनिक ध्याख्या को स्वीकार करते हैं, उन्हें ऐसा कोई भी कारण नजर नहीं आता कि क्यों एक अनुभव में रूपात्मक एवं पुनर्प्रस्तुत्य तत्त्व आपस में टकरायें। अपितु उन्हें इस बात के अधिक कारण मिलते हैं कि क्यों उनमें सहयोग ही अधिक हो। इस पर तो बहस की जरूरत भी नहीं है। अतः 'विलक्षण एस्थेटिक संवेग' और 'शुद्ध कला-मूल्यों का मनोविज्ञान', जिन पर ये विपरीत मत आधारित हैं, केवल एक कपोलकल्पना का अंश हैं।"<sup>१</sup>

अतः इन दोनों मूल्यों की तीन अवस्थाएं हो सकती हैं—किसी चित्र में वे परस्पर टकरायें; किसी में एक के मुकाबले में दूसरे की प्रमुखता हो; और किसी में सहयोग भी। यदि सहयोग होता है—और निश्चय ही होता है—अर्थात् यदि चित्र-कला में पुनर्प्रस्तुतीकरण भी स्वीकृत हो जाता है—और निश्चय ही होता है—तो 'विशिष्ट रूप' तथा 'विशुद्ध एस्थेटिक (या सौंदर्यबोधोद्घात्मक) संवेग' की धारणाएं ध्वस्त हो जाती हैं।

इसके जवाब में फ्राइ ने अपनी 'ट्रांसफार्मेशन' नामक पुस्तक (पृ० सं० १८-३१) में चार विभिन्न चित्रों का विश्लेषण किया—ब्रूगेल्स (१५२५-६६)-कृत 'शूली ले जाते हुए ईसा'; दामिएर (१८०८-७६)-कृत 'गेअर संत लाजारे'; पूसिन (१५६३-१६६५)-कृत 'आर्किलीज द्वारा लाइकोमिडन की पुत्रियों के बीच यूलिसिस की खोज' और रेम्ब्रां (१६०६-६६)-कृत 'पिलेट के सामने ईसा'। हम ब्रूगेल्स तथा रेम्ब्रां के चित्रों का ही निरूपण देंगे क्योंकि अन्य दो चित्र मध्य की स्थिति के हैं। फ्राइ के अनुसार ब्रूगेल्स के चित्र में नाटकीय साहित्य के इतिवृत्त तथा मनोवैज्ञानिक तत्त्वों का संचयन है जहां शूली का दृश्य त्रास और करुणा के नाटकीय रोमांच उभारता है। रूपात्मक तथा स्यानिक रचना की दृष्टि से यह चित्र नगण्य है। इसे केवल एक दृष्टांत कहा जा सकता है। रेम्ब्रां में एक ओर तो उदात्त मनोवैज्ञानिक कल्पना है तथा दूसरी ओर विशिष्ट रूपात्मक रचना। किंतु रेम्ब्रां में शनैः-शनैः एक मनोवैज्ञानिक से रूपात्मक अभिव्यंजना की ओर प्रयाण है क्योंकि केवल उन्हीं में इन दोनों के बीच कशमकश दिखाई पड़ती है। रेम्ब्रां के चित्र में प्रत्येक स्थल का जो सूक्ष्म और विस्तृत अंकन हुआ है वह मनोवैज्ञानिक देन है। तो फ्राइ रूपात्मक तथा मनोवैज्ञानिक या पुनर्प्रस्तुत तत्त्वों के सहयोग के प्रामाणिक तथ्य से भी मुकर गये। रेम्ब्रां को उन्होंने विरल प्रतिभा और उनके चित्र की अपवाद मानकर काम धलता

१. 'विलक्षण आंक निदरेरी निटिसिअव', अध्याय २।

करना चाहा। हम तो यह भी मानते हैं कि चलो, चारों ही चित्रों में रूपात्मक संवेग जागृत होते हैं। लेकिन ये चारों चित्र भी स्वयं लेखक द्वारा घुने गये हैं। अतः चारों ही अपवाद हैं; चारों में ही वैयक्तिक अभिरचियाँ काम करती हैं और चारों की जो व्याख्या की गयी है वह मनोवैज्ञानिक है। वास्तव में मनोवैज्ञानिक मूल्य भी कलात्मक वैशिष्ट्य से अभिप्रेत होते हैं और तदेकात्म संवेगात्मक अभिव्यंजनाएँ तथा पुनर्प्रस्तुतीकरण वे बिना रूपात्मक मूल्यों से संपूर्ण नहीं हो सकते। अतएव दोनों ही अंतःश्रेणियों की द्वंद्वात्मक एकता 'सौंदर्यात्मक संवेग' की संज्ञा पाती है।

सारांश यह है कि बेल और फ्राइ की कलाशांसा-संबंधी धारणाओं में कोई फर्क नहीं है। फ्राइ ने अलवत्ता 'विशिष्ट रूप के सिद्धांत' को चित्रकला के अलावा लगे हाथ सभी कलाओं पर लागू करने की कोशिश की है।

### आर० एच० वाइलैंस्की

सन् १९२७ में आर० एच० वाइलैंस्की ने रूपवादी परंपरा में दो काम किये—रोमांटिक कला की भावुकता का विरोध, तथा स्थानिक कलाओं के लिए वास्तुकला की सर्वोपरि महिमा की स्वीकृति।

रोमांटिक कलाकार संवेगांशों की रूपात्मक महत्ता की परवाह नहीं करता; वह केवल उनके वैयक्तिक प्रभाव को ही महत्त्व देता है। उसके लिए यूनानी, रोमी आदर्शों के अनुसार कोई रचना 'सुंदर' नहीं होती है। जो रचना उसके संवेग उद्दीप्त करे, उसे वही 'सुंदर' लगती है। वह कलासृष्टि को संवेगात्मक अवस्था में करने का पक्षपाती है और रूप को संवेग पर आश्रित बना देता है। कहने का तात्पर्य यह है कि वह अपने को कला से अधिक महत्त्वपूर्ण मानता है। इसके विपरीत क्लासिकल वास्तुकलात्मक कला (=रूपवादी) केवल संवेग को ही कला-सृजन का बीज नहीं मानती। किसी विचार का प्रत्यक्षीकरण संवेगात्मक से अधिक बौद्धिक प्रक्रिया से सघटा-सजता है और तब रूपात्मक सौष्ठव प्राप्त करता है। तब हम 'वास्तुकलात्मक चित्रबंध' हासिल करते हैं। अतः सभी स्थानिक कलाओं—चित्रकला, शिल्पकला और वास्तुकला—में प्रत्यक्षीकरण की रूपात्मक कल्पना होती है क्योंकि इनका प्रयोजन रूपात्मक आदर्श होता है।

स्थानिक कलाओं के रूपात्मक आदर्शों की वजह से आधुनिक कला वास्तुकलात्मक या क्लासिकल विचार की ओर मुड़ रही है। वास्तव में वास्तुकला सभी कलाओं की जननी है। अतएव सभी कलाकारों को वास्तुकार का उदाहरण लेना चाहिए। इसी वजह से वह और क्लासिकल कलाकार, दोनों कला को कलाकार से महान् (रोमांटिक आदर्श के विरोध में) मानते हैं। वे अपनी कलाओं में निश्चित, संगठित और संपूर्ण ढांचे बनाते हैं। अतः वास्तुकार के विलक्षण कार्य शिल्पकार तथा चित्रकार के भी हैं अर्थात् तीनों स्थानिक कलाओं की सृजन-प्रक्रिया तकरीबन एक-सी है। तीनों ही आद्योपांत रूपात्मक संबंधों से जुड़ी रहती हैं।

चित्रकला में वास्तु के आदर्शों की प्राणप्रतिष्ठा यून भी जरूरी हो जाती है

कि 'अनुपात', 'संतुलन', 'रेखा', 'रंग', 'घनत्व' आदि के रूपात्मक अनुभव प्रायः मनुष्य के दिमाग में अनिश्चित, असंगठित और अपूर्ण-से है। यह कार्य सर्वोपरि और सब से पहले वास्तुकला में ही हुआ; तथा होता है। वास्तुकला में कोई अलग टुकड़ा स्थित नहीं हो सकता। वास्तुकार तो अनुपात, संतुलन, रेखा, घनत्व आदि का अनुभव करता है, समन्वय करता है तथा सृजन करता है। अतः कला में रूपात्मक मूल्य प्रधान है। शायद मूल से वाइल्लेस्की संवेगों को केवल रोमांटिक कला की ही धाती मानने को मजबूर हैं। यह स्वयं स्पष्ट है।

## डेविट एच० पार्कर

डेविट एच० पार्कर (१८८५-१९४६) ने कला की प्रकृति और कला के विश्लेषण द्वारा 'स्वेच्छावादी' {(वालटरिस्टिक)—[मारिस वाइल्ड द्वारा दिया गया शब्द]} सौंदर्यबोधशास्त्र की प्रस्थापना की। कला की प्रकृति के विश्लेषण में उन्होंने सिद्ध किया कि वह सामाजिक है और कला-दर्शन का यह दुर्भाग्य ही है कि वह हाथीदांत की मीनारों में रहने वालों के दृष्टिकोण से भी उलझ गया। वस्तुतः उसमें अगर एक ओर जीवन से भयभीत होकर पीछे हटने की अभिधयना है तो दूसरी ओर जीवन के प्रति प्रगाढ़ आसक्ति भी है। सौंदर्य केवल कला का ही सौभाग्य नहीं है अपितु हमारे सामान्य अनुभवों में परिव्याप्त विशिष्टता भी है। इसी तरह कला के विश्लेषण के अंतर्गत उन्होंने बेल और फ्राइ वाले हाथीदांत की मीनारों में आवास के विरुद्ध जिहाद बोलकर 'रूप' की जो व्याख्या की है वह सौंदर्यशास्त्र में एक क्लासिक हो गयी है। उनके द्वारा निरूपित 'रूप' सूक्ष्म है जिसका संबंध कलाकृति के आभ्यंतर तत्त्वों के संगठन से है। यह रूप : रंग तथा रेखा शामिल नहीं करता। बेल तथा फ्राइ का 'रूप' स्थूल है जिसका संबंध बाह्य संगठन से है। पार्कर के अनुसार कला संवेगों का संप्रेषण तथा आह्वान करती है। रूपवादी इसे नामजूर करते हैं और विशुद्ध संवेग की ही चर्चा करते हैं—जीवन से बिल्कुल असंपृक्त समाज से नितांत असंबद्ध संवेग की।

कला की सामाजिक प्रकृति का निर्दिष्ट करते हुए पार्कर ने संवेगों की चर्चा की है।

उन्होंने कामनाओं (डिजायर) की काल्पनिक तुष्टि को (सैटिस्फैक्शन) कला का महत्तम मूल्य माना है जिसका विवेचन बाद में होगा।

कला से जो तुष्टि मिलती है वह एक व्यक्ति की अद्वितीय परिस्थितियों और स्थितियों पर आधारित न होकर सार्वजनीन इंद्रिय-पैटर्न तथा अर्थों पर आश्रित होती है। जो स्वप्न में देखता हूँ, उसे आप नहीं देख सकते। लेकिन जो रंग मैं देखता हूँ, जो रागिनियाँ मैं सुनता हूँ, जो अक्षर मैं पढ़ता हूँ उन्हें आप भी अनुभव कर सकते हैं। हम दोनों इनके एक-से अर्थ भी पा सकते हैं यद्यपि प्रत्येक व्यक्ति के कलात्मक अनुभव भिन्न-भिन्न होते हैं; फिर भी अर्थ का मूल तत्त्व तो एक-आ ही होगा।

कला एकांत में जीवित नहीं रह सकती। नितांत वैयक्तिकता में कला ही



लुप्त हो जाएगी। हम व्यक्तिगत रूप से कला का आनंद लेने के उपरांत समाज में गोष्ठियों और मित्तों के बीच चर्चाएं करना चाहते हैं। कला के मूल्य की प्रेषणीयता ही सब से महत्व की है।

कला विपयक हमारे मानदंड भी सामाजिक है। प्रत्येक कलाकृति के सम्मुख हम 'क्या है'-भाव की अपेक्षा 'कैसी होनी चाहिए'-भाव से प्रस्तुत होते हैं। हमारा प्रवेश अकूता नहीं, गंभीर तथा विवेचनारमक होता है चाहे उसके स्तर ऊचे-निचले हों। हमारी यह दिशादृष्टि सामाजिक सांस्कृतिक वातावरण द्वारा सजग-अजग रूप से बनती है। इनके निर्माण में हमारे तैय्यिक अनुभव और तुलना तो रहते ही हैं; परंपरा तथा शिक्षा भी रहती है।

कला केवल प्रेक्षक के लिए ही नहीं, कलाकार के लिए भी सामाजिक है। पार्कर के अनुसार पपीहे की पुकार या शिशु बी किलकारी की तरह कला आत्माभि-व्यंजना नहीं है; प्रत्युत कलाकार एक समूह के लिए कुछ रच रहा है—उसे खुश करने के लिए नहीं—इस बात पर जोर देने के लिए कि, समूह भी उसे समझे, सहानु-भूति दे और उसमें सुख हासिल करे, जो उसे सुख दे रहा है।

कला की सामाजिकता का पाचवा प्रमाण देते हुए वे कल्पना को किसी भौतिक स्मारक में बांधने की प्रवृत्ति का उद्घाटन करते हैं। हम जानते हैं कि कैलाम में रहने वाले शंकर किसी तरह भी इत्युरा-गुफा में नहीं रह सकते, हिमालय किसी प्रकार भी निकोलाई रोरिख के भूमि-चित्र में नहीं समा सकता। अतः एक सौंदर्यात्मक वस्तु में एक ऐंद्रियक रूप और तत्संबद्ध अर्थ होता है जिसका विलास केवल कल्पना द्वारा ही हो पाता है।

इस प्रकार उन्होंने अपने स्वेच्छावाद को स्वस्थ सामाजिक धरातल भी दिये। उनके अनुसार कलाकृति में मूल्य होता है अर्थात् यह 'तुष्टि' का स्रोत है। कला प्रकृति की कोई प्रदत्त चीज नहीं है; यह मानवनिर्मित है—सुख और आनंद और उपयोगिता के लिए। अतः मूल्य को तुष्टि के रूप में स्वीकार कर लेन पर कामनाओं की तुष्टि से कला तथा जीवन, दोनों को ही संबद्ध करना होगा। कामना सभी अनुभवों की प्रेरक और अंतर्मुखी प्रमाण है; व्यावहारिक जीवन में यह लक्ष्य की ओर उन्मुख होती है; काल्पनिक जीवन में स्वेच्छा की ओर। सब से बुनियादी बात यह है कि मनुष्य को जीवन में संचालित करने वाली कामना ही कला में पुनः प्रकट हो उठती है। यह कामना एक ही है, यद्यपि उसकी तुष्टि के ढंग अलग-अलग हैं। जाहिर है कि पार्कर ने यहां 'विशिष्ट मंथन' को भी चुनी ही दी है।

सारांश यह है कि कामना की तृप्ति या प्राप्ति दो प्रकार से होती है—यथार्थ मार्ग द्वारा, तथा काल्पनिक मार्ग द्वारा। यथार्थ मार्ग में भौतिक या सामाजिक वातावरण के साथ अतर्प्रक्रिया होती है जिसके परिणामस्वरूप हमारे कर्म या क्रियाएं लक्ष्य की ओर उन्मुख होती हैं। इस मार्ग में कामनाओं की यथार्थ संतुष्टि होती है। यहा व्यावहारिक मूल्य हैं। काल्पनिक मार्ग में वातावरण से संबद्ध नहीं रह जाता। हम कर्ममार्गी न होकर पूर्णतः अतर्गामी हो जाते हैं, और दिवास्वप्नो तथा निशा-

स्वप्नों के माध्यम में ही हमारी क्रियाशीलता सिमट जाती है। इस पूर्णतः आंतरिक मार्ग में कल्पना कामनाओं की तुष्टि करती है। यहाँ व्यावहारिक मूल्य कल्पना के घरातल पर स्थित हो जाते हैं। अतः कामनाओं की काल्पनिक तुष्टि ही कला का एक अहम मूल्य है।

कल्पना में 'विचार' या 'अर्थ' उतने ही महत्त्वपूर्ण हैं जितने कि 'ऐंद्रियक रूप'। काल्पनिक मार्ग में जो दिवा-स्वप्नों का माध्यम है उसमें भी तुष्टि है। कला तथा दिवा-स्वप्न, दोनों में ही वैसी ही मृजनात्मकता, वैसी ही तात्कालिक तल्लीनता व्याप्त है। लेकिन यह भी तय है कि केवल स्वप्निलता ही कला नहीं है। कल्पना में आंतरिक स्वप्न बहिर्मुखी हो जाता है अर्थात् किसी ऐंद्रियक रूप में प्रस्तुत हो जाता है। उदाहरण के लिए शब्द, ध्वनि या वर्ण जैसे माध्यम हैं। 'कलाकृति का जन्म तभी होता है जब काल्पनिक संदर्शन का ऐंद्रियक रूपों से कांतसंयोग हो।' इस संयोग में ऐंद्रियक पैटर्नो तथा अर्थों, दोनों का मेल है। इस संयोग से उत्पन्न तुष्टि में अधिकार-भावना जरूरी है क्योंकि वह व्यावहारिक मूल्य से सन्नद्ध है। ताजमहल का सौंदर्य उसमें ठीक से रहने में नहीं, अपितु उसके संदर्शन में है; उस कल्पना में कि, कोई इसमें किस तरह ठीक से रह सकता है।

इस प्रकार पार्कर ने कला को (१) कल्पना के रूप में स्पष्ट किया। इस पर फ्रायड के कामना-तुष्टि सिद्धांत से भिन्नता है और खेल-सिद्धांत का आंशिक आग्रह। कला के त्रिमुखी चरित्र में से (कल्पना के बाद) उसके (२) भाषा वाले तथा (३) डिजाइन वाले दो चरित्र बाकी रहते हैं।

वे मानते हैं कि आंतरिक (जाग्रत) स्वप्न के बाह्य ऐंद्रियक रूप में प्रस्तुत होते ही (२) कला भाषा हो जाती है। भाषा भी तीन प्रकार की होती है: ध्या-व्यवहारिक भाषा किसी जरूरत का संप्रेषण करती है ताकि कुछ कार्य हो सके; वैज्ञानिक भाषा ज्ञान का संप्रेषण करती है ताकि प्रकृति को समझा तथा नियंत्रित किया जा सके; और कलात्मक भाषा ऐंद्रियक-काल्पनिक रूपों में कामना का संप्रेषण करती है ताकि पाठक और प्रेक्षक अपने काल्पनिक अनुभव में लीन हो जाए। हम भाषा-विभाजन की इन सीमाओं से असहमत हैं—कलात्मक भाषा ज्ञान और आवश्यकताओं का भी वहन कर सकती है, ऐंद्रियक-काल्पनिक विषयों के द्वारा। इसके अलावा यह भाषावार विभाजन प्रधानतया फंटेसी को ध्यान में रखकर किया गया है। हम इन तथ्य के प्रति पूर्णतः जागरूक हैं कि 'भाषा' का अर्थ यहाँ अभिघातक न होकर बला-पेटर्न है।

कला का अंतिम चरित्र (३) डिजाइन (आरुपन) वाला है। इसके द्वारा कलाकृति के रूप की समस्याओं को रखा गया है। जिस प्रकार कोई भी रचना वाक्य-विचार (सिंटेक्स) के बगैर नहीं हो सकती; उसी प्रकार कला भी भाषा का वाक्य-विचार उसका 'रूप' या 'डिजाइन' है। कलाकृति को किन ढंग में संरचित किया जाये, किन ढंग में उसके भिन्न अंग-उपांग संरचित किये जायें—रूप में इन्हीं समस्याओं पर विचार होता है।

उनके अनुसार रूप के छह सिद्धांत हैं—सुव्यवस्थित एकता (आर्गोनिक यूनिटी) का सिद्धांत, वस्तु (थीम) का सिद्धांत, वस्तुपरक विविधता (थीमेटिक वैरियेशंस) का सिद्धांत, संतुलन (बैलेंस) का सिद्धांत, विकास (इवोल्यूशन) का सिद्धांत और अंततः परंपरानुक्रम (हायरार्की) का सिद्धांत। हम क्रमशः इनका स्पष्टीकरण करेंगे।

सुव्यवस्थित एकता का सिद्धांत एक तरह से जेस्टाल्ट-पैटर्न है जिसमें कलाकृति का प्रत्येक तत्त्व उसके मूल्य के लिए जरूरी है, उस तत्त्व में अन्य कोई भी अनावश्यक तत्त्व नहीं है, उस तत्त्व को पूर्ण करने के लिए अवांतर तत्त्व की आवश्यकता नहीं है, उस तत्त्व के मूल्य को अव्यवस्थित बनाने के लिए कुछ भी नहीं है तथा सभी अपेक्षित उस तत्त्व में मौजूद हैं। एक ओर तो कलाकार की कल्पना तथा दूसरी ओर दर्शक की भी कल्पना कलाकृति में एकत्र होती है। क्योंकि दर्शक भी कृति में अपना (दिवा-) स्वप्न देखता है। आशंसा के क्षणों में हमारे सभी अनुभव कलाकृति में उसी प्रकार बिदुर्केंद्रित हो जाते हैं जिस तरह कांच के त्रिघन एक त्रिपाशवं (प्रिज्म) में किरणें एकत्र और सतरंगी हो जाती हैं। अतः प्रत्येक वस्तु का मूल्यांकन संपूर्ण का वर्धक होने के परिप्रेक्ष्य में किया जाना चाहिए क्योंकि उसका प्रत्येक तत्त्व संपूर्ण के लिए अनिवार्य है। लेकिन आशंसा तभी समग्र और व्यापक होगी जब हम तत्त्वों का सांस्कृतिक-सामाजिक ज्ञान भी रखते हों। अजंता के अवलोकितेश्वर के संपूर्ण सामाजिक-सांस्कृतिक ज्ञान बिना हम तत्त्वों को उतनी गहराई से नहीं पहचान पाएंगे। इसके अलावा अनेक तत्त्व आंशिक रूप में अपूर्ण भी होते हैं। इसीलिए चित्र असफल होते हैं, या नई शैलियों का विकास होता है। हमारे मत में इन दो बातों को ध्यान में रखना चाहिए।

दूसरा सिद्धांत है वस्तु (थीम) का। संपूर्ण चित्र में कभी कोई तत्त्व 'आधिकारिक चरित्र' धारण कर लेता है; जैसे कोई खास रंग, कोई खास आकृति, कोई रेखा, कोई अर्थ, आदि। लियोनार्दो-द-विंची के 'रात्रि के आखिरी भोज' में ईसा मसीह का हर्वेस की 'धीनस' में दर्पण के चमकते सफेद रंग का, रेंब्रा के 'रात का पहरा' में लालटेन का, वर्मियर की 'युवती' में कलश का, माइकेल एंजिलो के 'आदम' में भुजा की रेखाओं का ऐसा ही आधिकारिक चरित्र हो जाता है। इसकी वजह से सारे मूल्य उसी स्थल पर केंद्रीभूत हो जाया करते हैं। किंतु यदि यह खूबी कई तत्वों में ब्राह्मण हो जाती है अर्थात् किसी खास तत्व में 'पूर्ण' का मूल्य जमा नहीं होता, तब हम विविधता पाते हैं जो एकरसता दूर करती है।

यस्तुगत विविधता तीसरा सिद्धांत है—जिसमें विस्तार और सूक्ष्मता का समावेश होता है (आवृत्ति नहीं)। यहाँ अधिकतम एकत्व और न्यूनतम भेद होता है। किसी चित्र में हम कई खंभे, कई वृक्ष बनाते हैं। उन्हें एक-सा नहीं होना चाहिए; यद्यपि वृक्ष या खंभे कई बार आते हैं। इसके उदाहरण छंद, संगीत या ज्यामिति हैं।

संतुलन चौथा सिद्धांत है जिसमें विपरीत (अपोजिट) या तुल्ययोग्य (कंट्रास्टिंग)

तत्त्वों का संतुलन होता है जैसे नीला-गुनहला, काला-सफेद, ठंडे रंग-तप्त रंग, दूरी का अंधकार-निकटता का प्रकाश, निकट की एक आकृति-दूर की कई आकृतियाँ, आदि संतुलन बनाती हैं। संतुलन में विपरीत तथा तुल्ययोग्य, दोनों वर्तमान रहते हैं। इसके द्वारा असमानों का अभियोजन होता है।

विकास-सिद्धांत ऐस्थेटिक रूप का पाँचवाँ तत्त्व है जो कलाकृति में ही विकास-प्रक्रिया को स्थित मानना है जिसमें पहले के अंश बाद के अंशों का निर्धारण करते हैं और सभी मिलकर एक अर्थवत्ता ग्रहण करते हैं। नाटक या कथा का विकास इस दृष्टांत को स्पष्ट कर सकता है। चित्रों में रेखाओं का आदि-मध्य-अंत मिल जाता है; आकृतियों में हम सहज ही एक आकृति से अन्य आकृतियों या आकृति-समूह में पहुँच जाते हैं। कागड़ा कलम का 'कालिय मंथन' चित्र या राजपूत-कलम का 'गोवर्धन धारण' चित्र ऐसा ही है जहाँ क्रमशः कालिय सर्प और गोवर्धन पर्वत से क्रमशः हम अन्य तत्त्वों का प्रेक्षण करते हैं। पार्कर ने विकास-क्रम को नाटकीय कला तथा अनाटकीय कला में भिन्न-भिन्न माना है। पहली कोटि में चरमोत्कर्ष तथा नियताप्ति द्वारा एवं दूसरी में तत्त्वों के उद्घाटन द्वारा विकास होता है। हम कह सकते हैं कि यद्यपि ताल या रिदम में कुछ विकास होता है लेकिन प्रत्येक विज्ञान तात्पर्युक्त हो, यह संभव नहीं है। बगंसा ने भी कहा है कि विकास का मूलचरित्र बड़े की वृद्धि और संचय है जो तालयुक्त नहीं भी हो सकता है।

परंपरानुक्रम का सिद्धांत आखिरी है। यह एक प्रकार में केंद्रीय तत्त्वों का विधाता है जिसमें तत्त्वों का संगठन एक खास कलम के आधार पर हुआ करता है।

इस तरह हम देखते हैं कि पार्कर ने 'रूप' को स्थूल की उद्घाटन से आदि-मध्य-अंत करके सूक्ष्म के पुनर्प्रस्तुतीकरण से स्पंदित करने की शानदार कोशिश की है। उद्घाटन विषयवस्तु के काल्पनिक तथा भाषिकी-मूल्यों का भी उद्घाटन किया है। फिर भी उन्होंने जिन आधारों पर इन छह सिद्धांतों का विभाजन किया है वे सर्वथा नहीं हो सकते—रेखा और रंग उन्होंने नहीं शामिल किए। इस प्रकार हम में संतुलन ही स्थित और विकास जैसे चंचल तत्त्व, मुख्यस्थित और अंतर्गत तत्त्व दोनों असमान श्रेणियाँ सिद्ध करते हैं कि वे टूट को घटाने में मदद करने में उन्हीं सफल नहीं ला सके। बहुधा चित्रकला में अक्षरक्रम (क्रम-सिद्धांत) प्रधान हो जाना करता है : चित्रकार के अंकन के कारण या टूट की उद्घाटन के कारण। इसी बड़ी आकृति, केंद्रीय स्थिति, अंतर्गत, अंतर्गत ही, अंतर्गत ही, अंतर्गत ही आदि। यदि यही एक उदाहरण लें, तो इस तरह सिद्धांतों को जोड़ें, जोड़ें तत्त्वों के अंतर भी पृथक् नहीं हो पाए—नाट्य और चित्रकला, या चित्र और चित्रकला दोनों कोई सारपूर्ण अलग बुनियाद नहीं देकर चलेंगे।

पार्कर की इन स्थानांतों के अर्थों में ही सिद्धांतों को जोड़ें, जोड़ें तत्त्वों के अंतर भी पृथक् नहीं हो पाए—नाट्य और चित्रकला, या चित्र और चित्रकला दोनों कोई सारपूर्ण अलग बुनियाद नहीं देकर चलेंगे।

रूप में—हम अपने प्रक्षेपित अनुभवों पर कायू पा लेते हैं। इस वजह से हम अपनी 'रूप'-विषयक कामना को तुष्ट करने की स्थिति में होते हैं—कलाकृति रचकर या उसका निरीक्षण करके। इसलिए कलात्मक रूप की जड़ें मनुष्य के मूलप्रवृत्त्यात्मक (इंस्टिक्चुअल) जीवन में हैं। तो यह बात—जैसा कि बेल और फ्राइ के लिए है—मूलप्रवृत्त्यात्मकता के विरोध में काल्पनिक, विषयवस्तु के विरोध में रूप आदि जैसी नहीं है बल्कि मूलप्रवृत्त्यात्मक सत्ता ही यथार्थ जीवन स्थितियों तथा कल्पना, दोनों में ही समाहित होती है।<sup>१</sup>

उपर्युक्त संदर्भ में स्वयं पाकर का कथन भी ध्यानयोग्य है: "कला के हेतु का मूलस्थ आवेश तो कल्पना में इच्छाओं की तुष्टि की मांग है। डिजाइन सौंदर्य की एक आवश्यक—न कि पर्याप्त—शर्त है।... और भी, डिजाइन कोई स्वतंत्र चीज नहीं है जो कि काल्पनिक अभिव्यंजना पर ऊपर से थोपी जाये; अपितु, जब वह अपने में ही साध्य होती है तब, वह अभिव्यंजना का एक पूर्णतः स्वाभाविक तथा अवश्यभावी विकास है।"<sup>२</sup>

निष्कर्ष यह है कि पाकर ने कला के त्रिमुखी चरित्र का विन्यास किया है—(१) कला कल्पना के रूप में, (२) कला भाषा के रूप में, तथा (३) कला 'रूप' या डिजाइन के स्वरूप में। किंतु उन्होंने मूलप्रवृत्ति तथा कल्पना का जो फर्क मिटाया तथा मूलप्रवृत्ति को ही जो कल्पना (कला रूप) एवं वास्तविक जीवन (पुनर्प्रस्तुतीकरण व कामना) का स्रोत माना उससे एक क्रांतिकारी मूल्य-व्यवस्था भी उद्भूत हुई।

उन्होंने केवल संगीतात्मक मूल्यों को ही ऐसा माना है जो पुनर्प्रस्तुतीकरण के प्रसंग से अलग हैं। जिस प्रकार संगीत की ध्वनियां विशुद्ध ब्रिच होती हैं, उसी प्रकार चित्रकला में रेखा और रंग विशुद्ध रूपात्मक ब्रिच हैं। इसलिए उन्होंने इन्हें रेखा और रंगों के रूपात्मक मूल्य कहा। शेष सभी मूल्यों को उन्होंने पुनर्प्रस्तुत्य (रेप्रेजेंटेशनल) मूल्य माना। इनके अंतर्गत कल्पना को भी शामिल करने में संभवतः उन्हें हीरोस में प्रेरणा मिली होगी (दे० त्रिपुट-चक्र)।

पुनर्प्रस्तुत्य मूल्य की पहली कोटि है प्रकृति के मूल्य, जैसे 'स्थान', 'प्रकाश', 'गति', 'भार' (बेट) और 'बुनावट' (टैक्सचर)। यह उनकी नयी स्थापना है जो पदार्थ में भी कल्पना और प्रतिबोध की सगति कराती है। इस पक्ष को रूप-वादी छोड़ देते रहे हैं। उनके अनुसार प्रकृति के मूल्यों की उपेक्षा करके सफल अभिव्यक्ति नहीं हो सकती। दूसरी कोटि है जीवन तथा मास्तिक के मूल्य, आत्मिक मूल्य। इनके अंतर्गत मानवीय अनुभवों के धार्मिक, दार्शनिक, सामाजिक, मनो-वैज्ञानिक, नाटकीय, ऐतिहासिक तथा साहित्यिक वृत्त शामिल हैं। इस प्रकार उन्होंने लगभग सभी रूपात्मक मूल्यों को पुनर्प्रस्तुत्य मूल्यों की दोनों कोटियों में गूँथ दिया।

१. मारिस वाइस: 'फिर्नोफी ऑफ दि आर्ट्स', हार्वर्ड यू० प्रे० १९५०, पृ० २२।

२. 'दि बनतिमिस ऑफ आर्ट्स', पृ० ३०।

इसके लिए उन्होंने मूलप्रवृत्त्यात्मक उद्गम को आधार भी बना लिया। अपने विकास के सिद्धांत के अनुसार उन्होंने कहा कि एक चित्तकार रेखाओं तथा रंगों के संगीतात्मक मूल्य से शुरुआत करके अतः आत्मिक मूल्यों तक पहुँच सकता है; लेकिन इसका उल्टा नहीं हो सकता क्योंकि रूप या डिजाइन के अन्य पाच सिद्धांत उसे मना कर देंगे। अतः श्रेष्ठ और महत्तम कलाकृति में संगीतात्मक मूल्य, जीवन के मूल्य, मस्तिष्क के मूल्य और आत्मिक मूल्य शामिल होते हैं। इन मूल्यों की संवृद्धि भी संगीतात्मक से आत्मिक मूल्यों के तम तक होती है और कृति की महत्ता भी इसी तम से बढ़ती है। उदाहरणार्थ, केवल धार्मिक विचारों का सर्वोदात्त पुज भी श्रेष्ठ चित्र नहीं बना सकता और न ही मात्र रेखा-रंग उत्तम चित्र बना सकते हैं। चित्र में जितने ज्यादा मूल्य होंगे, वह उतना ही अधिक सार्थक होगा। पिकासो के औसत एक्स-ट्रेक्ट चित्र की अपेक्षा रूबेंस या वोटिबेरी का एक औसत चित्र अधिक सार्थक होगा—मूल्यसंवर्धन की दृष्टि से।

इस तरह पार्कर ने पुनश्च रूप में सवेगों की अभिव्यंजना की व्याप्ति की समस्या उठाई।

### सी० जे० डुकासी

सी० जे० डुकासी ने पार्कर की कड़ी आलोचना की। पार्कर ने प्रेषणीयता की व्याप्ति की समस्या उठाई और डुकासी ने उसकी सीमाएँ ढूँढ़ी।

उन्होंने पार्कर के विरुद्ध कामनाओं की तृप्ति दो ढंगों से न मानकर एक ही ढंग से मानी। उनके अनुसार काम्य की प्राप्ति या तो प्रत्यक्षतः की जाती है या प्राप्ति होने की कल्पना की जाती है। यदि हम दोनों के बीच भेद करें तो पहले के अंतर्गत कल्पना में कामना की तुष्टि होती है और दूसरे के अंतर्गत कामना की तुष्टि काल्पनिक ढंग से होती है। दूसरी तुष्टि वाकई तुष्टि नहीं है। वास्तव में तुष्टि कल्पना में ही होती है।

इसलिए डुकासी रूप तथा विषयवस्तु के भेद को अधिक व्यापक मानते हैं। इसीलिए कला को भी पूर्णतः सवेगात्मक भाषा मानते हैं (आई० ए० रिचर्ड्स की भाँति)। कला को केवल सवेगात्मक भाषा मानने के कारण वे रूप में भी सवेगों को प्रधानता देते हैं और रूप तथा विषयवस्तु दोनों की प्रेषणीयता घोषित करते हैं—एक ही ढंग से। उनके अनुसार रूप सरलतः एक व्यवस्था (आर्डर) या तरतीब (अर्रेंजमेंट) है; विषयवस्तु या पदार्थ व्यवस्थिति का परिणाम है जिसमें लोगो या घटनाओं के पुनर्प्रस्तुतीकरण के नाटकीय तत्त्व होते हैं। उनके मुताबिक रूप तथा विषयवस्तु, दोनों के स्पष्ट सवेगात्मक चरित्र होते हैं; दोनों ही प्रेषणीयता में भाग लेते हैं। वे यह भी मानते हैं कि साहित्य से अधिक तो चित्रकला में पुनर्प्रस्तुतीकरण की क्षमताएँ हैं क्योंकि उसमें वृत्तांत के साथ-साथ अंकन भी होता है। अतः वे 'विशुद्ध रूप' की धारणा को पूरी तरह से बरबाद कर डालते हैं। उनका कहना है कि अनुभूति की भाषा में कभी भी आवृत्ति नहीं हो सकती। 'कोई भी कला दूसरी

कला की विल्कुल वैसी अभिव्यंजना नहीं कर सकती। यहां तक कि एक ही कला की दो कृतियां विल्कुल वस्तु की वैसी अभिव्यक्ति नहीं कर सकती। अपने इस कथन में टुकासी रूप के तत्त्वों का ही प्रकाशन कर रहे हैं। यह संवेगात्मक अति है। यहां कलाकार तथा दर्शक, दोनों के काल्पनिक लोकों की उपेक्षा की गयी है।

×

×

×

कुछ सौंदर्यशास्त्रियों ने रूप और पुनर्प्रस्तुतीकरण के कलात्मक अंतर्विलयन के संबंध में भी सोचा है।

## राइस कार्पेन्टर

राइस कार्पेन्टर के अनुसार रूप और पुनर्प्रस्तुतीकरण, दोनों ही अनिवार्य हैं। जब तक कि रूप को ऊटपटांग ढंग में बदला-बदला नहीं जायेगा तब तक उसमें पुनर्प्रस्तुतीकरण रहेगा; क्योंकि रूप किसी को प्रस्तुत करेगा ही। यह जरूरी नहीं है कि यह प्रवेश केवल नकल हो या परिणाम हो। यह बहुधा नवीन ही होता है क्योंकि इसमें कलाकार के संवेग और माध्यम की रूपात्मक विशेषताओं का अंतर्विलयन होता है। इस प्रकार 'विशिष्ट ऐस्थेटिक संवेग' में रूपात्मक तथा पुनर्प्रस्तुत्य तत्त्वों का मेल है और यह मेल नवीन है। इस नवीनता के उत्पन्न होने का कारण है कलाकार द्वारा अपने साधारण व व्यावहारिक प्रत्यक्षीकरण को ध्यानयोग की दशा में एक रूप देने की चेष्टा। अतः इसमें दोनों मूल्यों के संवेगों का अंतस्संधान है। इस एक नये तत्त्व (रूपात्मक) के सम्मिलन के कारण ही सौंदर्यानुभव अधिक तीव्र और विशेष होता है, प्रकृत वस्तुओं की अपेक्षा। उनके अनुसार विशुद्ध रूपों से प्रसूत तथाकथित गति, नाटकीय द्वंद्व, तनाव-विस्थापति, संतुलन आदि के बोध घुंघले हैं; और रोज की जिंदगी की पहचानी वस्तुओं से संबद्ध हुए बिना स्पष्ट नहीं हो सकते।

राइस का यह प्रयास भी अस्पष्ट है। उन्होंने न तो रूप की विकृति, और न रूप की विशिष्टता की सीमा का निर्देश दिया।

## वाल्टर एबेल

इसी प्रकार (सन् '३६ में) 'वाल्टर एबेल ने यह सिद्ध करने की कोशिश की थी कि रूप न केवल पुनर्प्रस्तुतीकरण के साथ समलय होता है, बल्कि पुनर्प्रस्तुतीकरण से अपनी जीवंतता का वैशिष्ट्य भी हासिल करता है। अपने विवेचन में उन्होंने जार्ज सांतायन के मूल्य-वर्गीकरण का उपयोग किया है।

×

×

×

यहां हमने मूलतः क्ल्यामिकी तथा परिनिष्ठित धाराओं को लिया है ताकि कला के सौंदर्यतिहास की धारा से अवगत होने के उपरांत हम अपने अध्यायों में आधुनिक एवं नयी संदर्भधर्मा इकाइयों का आवश्यकता कर सकें।

## भारतीय शिल्पकला के त्रिपाश्वर्ष में काल तथा कला के दर्शनसूत्र

पंजाब के रोपड़ शहर का एक प्रागैतिहासिक टीला : चारों ओर हड़प्पा कालीन (ई० पू० २३०० से ई० पू० १७५०) सभ्यता के खंडहर हैं और दूर-दूर तक गेहूं (गोधूम) के खेत फैले हुए हैं। फागुन के अंतिम दिन ! मोहेनजोदड़ो की खुदाई में तो कुछ घड़ों में गेहूं के दाने भी निकले थे। गेहूं तथा उसकी आकृति के वृत्त में ही वह आदिम कृषि-संस्कृति तथा भाषा-अभिव्यक्ति फैली होगी। परवर्ती आर्यों के शब्द-कोशशास्त्र (लेक्सिकॉन) में तो गौ और गेहूंबाली के वर्ण, आकृति और महत्त्व को लेकर गोधूम, गौ, गोधूलि, गोपुर, गोत्र आदि अनेक शब्दों का एक सांस्कृतिक पैटर्न ही शिलमिला उठा। किंतु सिंधुघाटी के लोग 'धुमंतू' नहीं थे। उनकी एक अर्द्ध-व्यवस्थित कृषि-सभ्यता थी जो मोहेनजोदड़ो, हड़प्पा, रोपड़, लोधल (गुजरात), सुरकोडा (भुज), कालीवंगा (राजस्थान) जैसे नगर-केंद्रों से भी संचालित होती थी। लगभग पांच हजार वर्ष पहले की सिंधुघाटी-सभ्यता का संपर्क मुमैर, दक्षिण तुर्कमेनिया, दक्षिण भारत और भूमध्यसागरीय क्षेत्रों से भी था।

रोपड़ के उस हड़प्पीय टीले पर खड़े-खड़े मैंने प्रत्यक्षतः मनुष्य और प्रकृति की कालमैत्री के सत्य का अनुभव किया। मानवीय सभ्यता का आधार मूलतः आर्थिक है। कार्ल मार्क्स के इस सामाजिक नियम को मैंने अब स्वयंसिद्ध पाया क्योंकि सब से पहली शहरी सभ्यताएं नील नदी, दजला और फरात नदियों, सिंधु-गंगा नदी आदि के कछारों में ही आविर्भूत हुई थीं। गेहूं अर्थात् अन्न अर्थात् अर्थ की बुनियादी (बेसिक) समस्या ने ही सभ्यताओं के सामाजिक-सांस्कृतिक सुपरिगटन (सुपरस्ट्रक्चर) को सहवर्ती ढंग में उभारा। जोन राबिन्सन ने आर्थिक जीवन का संश्लेष भौगोलिक अवस्था से भी किया है।<sup>१</sup> माना जाता है कि बाद में एक बड़ी

१. देखिए 'फ्रीडम एंड नेवेशिटी', जार्ज एसन एंड अनविन, संव३. १९७०, पृ० ६-१५।



भयानक बाढ़ में मोहेनजोदड़ो विलुप्त हो गया और सरस्वती नदी (वर्तमान घग्घर नदी) के सूख जाने पर हड़प्पा मिट गया। पहले गंगा का काफी पानी सरस्वती में जाता था। किंतु गंगाधारा के मुड़ जाने पर सरस्वती सूख गयी (भूगर्भशास्त्रियों ने ही इस तथ्य का अन्वेषण किया है)। इस तरह मोटिमर व्हीलर (१८६०-१९७६) की यह स्थापना अब अप्रमाणनीय ही जाती है कि आर्यों ने सिंधुघाटी-सभ्यता का विध्वंस कर दिया था। एक भाषिकी-रहस्य भी इसे खोल देता है।—उन्होंने 'इंद्र' (वर्षा बाढ़) को 'पुरेंद्र' (नगरों का विध्वंस) के रूप में पढ़कर मिथीतिहास के दीपित इशारे को मानो भुला दिया।

इससे पूर्व अर्थात् ईसा से चार हजार वर्ष पहले अर्थात् मोहेनजोदड़ो से भी ढाई हजार वर्ष पूर्व के अवशेष भरतपुर के नोह तथा भीलवाडा की कोटेश्वरी नदी (वर्तमान खेयारी नदी) के महासती, वागडा, और माबला के टीलों पर भी मिले हैं। उस पाषाण-युग में मनुष्य गोलाकार मकानों में रहने लगा था, पत्थरों के बर्तन इस्तेमाल करता था, उसे रेखांकन तथा ज्यामिति का थोड़ा ज्ञान हो चला था और अपने मृतकों को (उनके सिर पूर्व की ओर रखकर) दफनाता था। उस युग के तीरों तथा कुल्हाड़ों तथा भालों की उन्न रेडियो-कार्बन पद्धति से तय की गयी है। वैसे ही तीर-भाले अफ्रीका, यूरोप, साइबेरिया, चीन, इदोनीसिया, फिलीपीन आदि में भी मिले हैं। क्या इन प्रागैतिहासिक बस्तियों का रिश्ता हड़प्पा-मोहेन-जोदड़ो से नहीं जोड़ा जा सकता? इससे तो एक नया सांस्कृतिक इतिहास उद्घाटित होगा। तक्षशिला में सरायखोला नामक एक प्रागैतिहासिक स्थान पर जो दो बस्ति-स्तान मिले हैं वे सिंधुघाटी की सभ्यता तथा काबुल-घाटी की सभ्यता (गांधार क्षेत्र) को बहुत पहले से जोड़ देते हैं क्योंकि इन दोनों का समय एक ही है। इस तरह नरककालों और बर्तनों ने मिलकर हड़प्पा-पूर्व एवं हड़प्पोत्तर कालों का सूत्रबंध किया है। यह पहले संभव नहीं था।

अब कालीबंगा, मुरकोडा, धिअर तथा लोथल की नयी खोजों के बाद हड़प्पा-संस्कृति के काल को तीन अवधियों में बाटा गया है। पहली और दूसरी अवधि का चरित्र हड़प्पीय है। तीसरी अवधि में मृत्तिका-शिल्प की संस्कृति प्रमुख हो जाती है और उमभी तुलना राजस्थान की अहार संस्कृति में की जाती है। अब मृत्तिका-शिल्प में लाल और काले और सफेद रंग के बर्तनों की कलासिद्धि जुड़ जाती है। हड़प्पा-संस्कृति की तीसरी प्रौढ़ अवधि और दक्षिण तुर्कमेनिया के बीच के संबंधों को सोवियत पुरातत्त्वविदों ने ढूँढ लिया है जो (हड़प्पा-युग के बाद) ऋषों और ऋषाणों के युग तक विकसित होते गये।

सिंधुघाटी के लोगों का नुकुल (एथनोग्राफी) अभी तक विवादास्पद है। इसी तरह उनकी भाषा के विषय में मतभेद हैं। सोवियत भाषाशास्त्री सिंधुघाटी-सभ्यता के लोगों की भाषा को द्रविड़-परिवार की मानते हैं। भाषा की पड़ लेने पर आर्य-पूर्व इस सभ्यता के समाज और धर्म पर नया प्रकाश पड़ेगा। ए० आर० राव के अनुसार हड़प्पा के लोगों की भाषा भारोपीय कुल की थी। उनके अनुसार हड़प्पा,

मोहेनजोदड़ो, लोयल के पतन के पश्चात् सिधुघाटी की तीन सौ संकेताक्षरों वाली जटिल लिपि सरलीकृत और रेखाक हो गई। उनके अनुसार यह पूर्वाग्रह मानकर आगे बढ़ना गलत होगा कि हडप्पा के लोग कोई द्रविड अथवा आर्य भाषा बोलते थे। उनकी संस्कृति की तीमरी अवधि में उम भाषा के बीस मूलाक्षर रह गये थे। उनके अनुसार 'परवर्ती हडप्पा-लिपि' पढ़ने के मूत्र की खोज बारह मृहरों की एक श्रेणी से हुई। इससे 'पा' और 'पाल', 'पालक' और 'पालमहा' शब्द बनते हैं जिनसे सिद्ध होता है कि ये मुहूर्ण नामकी की रही होगी। इसके अलावा लिपिकारों की अपनी अलग मुद्राएं भी उन्होंने पढ़ी जिन पर 'लेह्रा', 'लेह्राक' (लेघ और लेखक) खुदा है। मुद्राओं से यह भी पता चलता है कि सिधुघाटी के लोगों को जड़ी-बूटियों (सासा, लेह या लासा, पलाला, बिच्छूबूटी) तथा 'हाला' जैसे मादक पेय की भी जानकारी थी। अतः 'परवर्ती हडप्पा-लिपि' में उन्होंने केवल उन्हीं बीस मूलाक्षरों को भाषामूत्र माना और इस निष्कर्ष पर पहुंचे कि तीन सौ मुहूर्ण आंशिक रूप से वर्णमाला पर आधारित हैं और आंशिक रूप से आक्षरिक हैं। अतः अब के अनुसार ये मूल संकेताक्षर ही उम भाषा की कुजी है। उनके अनुसार भी हडप्पा ध्वनिविज्ञान भारोपीय अथवा इंडो-आर्यन भाषा से संबद्ध है। इन मतों के समानांतर फिनलैंड के अस्को परपोला ने अपने साठ पृष्ठों के एक प्रबंध में बताया है कि गणितज्ञ पंटी आल्तो और कंप्यूटर-विशेषज्ञ सेपो कोस्कीनीमी के सहयोग से वे (कंप्यूटर की गणना से) तीन सौ संकेताक्षरों का पता लगाने में सफल हुए हैं। लिपि मूलतः द्रविड थी। किन्तु कोई भी प्रत्ययों तथा उपसर्गों को शब्दों और संकेतों से जोड़ नहीं सका है। इस तरह सिधुलिपि आज भी सब से बड़ी चुनौती बनी हुई है। हडप्पा-युग के बाद वहां के लोग भूमि के रास्तों से कच्छ के रन को पार करके सुरकोटा (भुज) और यिन्नर (पूना) तक पहुंचे थे। अतः भारत में ऐतिहासिक जीवन का समारम्भ आर्यों के आगमन से पूर्व हडप्पा-मोहेनजोदड़ो की शहरी सभ्यता से हो चुका था, ईसा से लगभग ढाई हजार वर्ष पूर्व !

अतः हम हडप्पा-सभ्यता के आर्थिक मूलाधार और प्रागितिहास की नींव पर भारतीय काल तथा कला के दर्शनसूत्रों को दूट सकते हैं। यह एक संपूर्ण सन्श्लेषण की प्रक्रिया है जिसमें पुरातत्त्ववेत्ता, भाषाशास्त्री, नृत्यवेत्ता, भारतवेत्ता आदि का सहकार अपेक्षित है। फिलहाल हमारा अन्वेषण विशेष रूप से शिल्पकला के 'त्रिपाश्र्व' (प्रिज्म) के माध्यम से होगा।

(क)

मोहेनजोदड़ो-हडप्पा की उत्तराधिकारी पीढ़ी ने अपने मृत्तिका-शिल्प को सिधुलिपि से उद्भूत संकेतों द्वारा अंकित किया। अतः हडप्पा-पश्चात् और आर्य-

१. बर्नाक हिस्टोरिकल रिसर्च सोसायटी की स्वर्ण-जयन्ती (१९७०) के उत्सव में धारवाड़ में पठित प्रबन्ध और १ अगस्त, १९७१ को बर्न में घोषणा।

पूर्व के बीच का अधियारा युग सचमुच अंधकारपूर्ण नहीं है। आर्यों को एक अधिक विकसित संस्कृति से मुकाबला करना पड़ा।

भारतीय मूर्तिकला का प्रारंभ मोहेनजोदडो और हड़प्पा के नगरों में ही हुआ। जैसा हम निदिष्ट कर चुके हैं, इस प्रागैतिहासिक सभ्यता का स्वरूप अंतर्राष्ट्रीय था और यह नदी के कछारों अथवा दोआबों वाली थी। इसका आरंभिक रूप चित्रात्मक ठप्पों में मिलता है जो विनिमय और व्यापार, पूजा और जादू, आभूषण और भाषा—इन छहों कामों के लिए इस्तेमाल हुए होंगे। आर्यों ने इस असुर (असीरियाई-जैसी या दस्यु) सभ्यता के सारे अभिप्राय (मोटिक) ग्रहण कर लिये जो भारत में ईस्वी सन् तक प्रचलित रहे। वाघ, गंडे, महिष, ककुद वाले बिल, व्याघ्र, हाथी, कुरंग आदि की आकृतियों ने चरवाहे घुमंतू आर्यों की मंत्रमुग्ध कर लिया। बाद में उन्होंने अपने बाजूबंदों तथा गलहारी में ऐसी मुद्राओं को छेद कर आभूषण के तौर पर धारण किया।

मोहेनजोदडो से प्राप्त मिट्टी की बनी कुछ मूर्तियों तथा कुछ खुदी हुई मुद्राओं ने वैदिक काल के पश्चात् उपनिषदों के युग में अपना असर डाला। मूर्तियों और मुद्राओं में से एक सीधे खड़े नग्नदेव की है जिसकी शिश्नमुद्रा एक इंद्रिय-विजेता मनुष्य की धारणा का पहला संकेत करती है। एन० रामचंद्रन तो इसकी परंपरा को श्रवणबेलगोल के जैन तीर्थंकरों तथा बाह्यवली जैसे तपस्वियों से जोड़ते हैं। एक दूसरी मुद्रा में रुद्र महादेव (पशुपति) का चित्रण है जो नाना जीव-जंतुओं में घिरे हुए हैं और उत्थित शिश्न (ऊर्ध्व-रेतस) के प्रदर्शन द्वारा उर्वरता-शक्ति की अभिव्यक्ति करते हैं। पद्मासनबद्ध भूमिस्पर्श मुद्रा वाली ध्यानदेव की मूर्ति शिव एवं बुद्ध—दोनों का प्रेरणाकेंद्र बनी जिसका प्रतिफलन ई० पू० ८०० से १२०० तक बौद्ध सिद्धों तथा शैव नाथों के संगम में, तथा दक्षिण-पूर्व एशिया में शिव और बुद्ध की मंत्रों में हुआ। मोहेनजोदडो ने ही हमें एशियाई बोनस भी प्रदान की। वह एक तन्वंगी युवती है जो अपनी क्षीण कटि पर हाथ धरे सिधुपार गये हुए अपने प्रेमी की प्रतीक्षा में ध्यानमुग्ध है। उसकी झूलती हुई दूसरी भुजा टूट गई है।

हड़प्पा-केंद्र की मूर्तियाँ अपेक्षाकृत ज्यादा सजीव और अभिनव हैं। हड़प्पा के दो नर-धड़ों ने तो भारतीय कला के आधुनिक दिग्दर्शन को आदोलित किया है। एक खड़े हुए मनुष्य का ओजयुक्त गतिशील धड़ है तो दूसरा एक चुरत नर्तक का गतिशील शरीर। हड़प्पा में ही एक नग्न रमणी की मिट्टी की प्रतिमा मिली है जिसके गर्भ से एक पौधा उग रहा है। जनदेवी दूरा का यह आदिम रूप है और इसे परवर्ती (ई० पू० प्रथम शती) शालभजिकाओं से भी संबद्ध किया गया है। इसी कड़ी में आर्यों ने सोमलता को चंद्रमा से संबद्ध किया होगा। वृक्षों को देवों से संबद्ध करना निश्चित रूप से आर्य-पूर्व विशेषता है। इस तरह हमें मोहेनजोदडो और हड़प्पा की संस्कृति में जिस मनुष्य का चित्र मिलता है वह संतुलित, समी और स्वस्थ है; यह प्रकृति के साथ कातमंत्रों में आबद्ध और सेक्स कुठाओं से विमुक्त है।

यहो बात पशु-जगत के संदर्भ में मिलती है। सिधु-संसार की पशु-आकृतियों

के अंकन से उम समाज की मनोवृत्ति, अभिरुचि तथा यथार्थता के प्रति जागरूकता परिलक्षित होती है। विभिन्न सभ्यताओं में मानव-आकृति तथा पशु-आकृतियों के बीच बरीयता की होड़ लगी रही है। आदिम कला में शिकारी-मनुष्य तथा किसान आदमी ने पशु-संसार के प्रति दो विभिन्न अभिवृत्तियाँ प्रकट की हैं। कृषि-संस्कृति में पशु पालतू हो जाता है तथा भारवाहन भी। शिकारी मनुष्य के लिए वह आखेट और वध होता है। सिंधु-समाज में हम गुफावासी तथा शिकारी मनुष्य का आदिम विस्मय तथा घातक भय नहीं पाते। हडप्पियों के पशु-वर्ग में ककुद वाला बैल, कुत्ता, बकरा जैसे पालतू पशु; और सिंह, हाथी, गेडा, महिष जैसे वन्य पशु; तथा हरिण, वंदर, मगर, सर्प आदि शामिल हैं। लगता है कि तब तक हाथी और भैंस भी गार्हस्थ्यक पशु बना लिये गये थे। हडप्पा के समूचे पशु-अंकन में कहीं भी न तो आखेट दृश्य है, और न ही युद्ध दृश्य। ठप्पो में जो पशु हैं वे स्वच्छन्द नैसर्गिकता से पूर्ण यथार्थ हैं; न कि प्रतीक। ज़िगर उन अंकनों को प्राचीन मिस्र और मेसोपोटामिया की श्रेष्ठ परंपराओं से तुलनीय मानते हैं। वस्तुतः उनमें 'अतिरिक्त अतिरजित नैसर्गिकता—' है! उनकी परंपरा का ही वहन मौर्ययुग के पशु-शिल्प में हुआ है।

इस तरह अपने संस्कृति-चक्र और सौंदर्यबोध-दर्शन में घुमंतू आर्यों को एक श्रेष्ठ विरासत मिली। उन्होंने लौह-प्राविधिकी इन अमुरो से सीखी (उन्होंने असीरियाइयों तथा सिंधुओं को एक समझा)। पर्वत की कदरा (दृढ दुर्ग) में रहने वाले लोहामुर को मारने वाला मिथक क्रोमोद बनाने की लौह-टेकनालाजी को सूचित करता है। बड़े-बड़े पुरों में रहने वाले मोहेनजोदडो-हडप्पा-रोपड़-लोयल आदि के व्यापारीगण युद्धप्रिय और फुर्तीले नहीं रह सके। उनके बीच कृषि-मर्ग थे और एक व्यापारी-वर्ग उभर चुका था। अतः वे आदिम साम्यवादी व्यवस्था के अंतर्गत गोत्रों और कुलों में एकताबद्ध सामूहिक आर्यों से हार गये होंगे। और, इस तरह भारत में एक अंतर्राष्ट्रीय सभ्यता के सूत्र छिन्न-भिन्न हो गये। आर्यों को श्रेष्ठता और वीरता, पवित्रता और लौकिकता का गर्व था। वे भारोपीय कुल के थे। बाद में उन्होंने ही मध्य एशिया, ईरान और भारत में आगामी नयी सभ्यताओं की नींव रखी। ईरानी तथा भारतीय आर्यों की अवेस्ता तथा वैदिक भाषा का मूल शब्द-मंडार और व्याकरण लगभग एक जैसा है। भारतीय आर्यों तथा ईरानियों की अर्थ-व्यवस्था में अध्रमणशील तथा अर्द्धभ्रमणशील पेशों, जैसे पशुपालन और कृषि की प्रधानता थी; उनके विनिमय और बंधन का आधार पशु (गौ) थे। उनका समाजगठन परिवारों, कुलों और गोत्रों में बंटा था और आरंभिक श्रमविभाजन (वर्ण) भी हो रहा था। पुरातात्विक खोजों से यह सिद्ध होता है कि ईसा-पूर्व की दूसरी सहस्राब्धि के मध्य अथवा उत्तरार्द्ध में मध्य एशिया से चरवाहे आर्य-कबीलो का निष्क्रमण शुरू हुआ तथा ई० पू० १००० से ई० पू० १००० बीस तक वे भारत आ चुके थे। तब तक हडप्पा-सभ्यता के समृद्ध शहरी केंद्रों की अव्यवस्था होने लगी थी। वे अपने साथ कुछ हस्तशिल्प और आरंभिक धातुविद्या भी लाये थे। पुरातात्विक आकड़ों और भाषा-वैज्ञानिक सामग्री से प्रकट होता है कि आचलिक संस्कृतियों ने भारतीय आर्यों की

संस्कृति को प्रभावित किया। इस तरह प्राचीन भारतीय सभ्यता की विरासत में आर्य-पूर्व तथा आर्य-सत्त्वों का सामंजस्य अनिवार्य है।

ऋग्वेद के देव-मंडल और पशु-मंडल भी इस सूत्र को जोड़ सकते हैं। गोत्र-नामों (टोटेम) के अंतर्गत मरुत्य, गोतम, अजम्, शुनाक, कौशिक, माण्डूव्य आदि में से अनेक हड़प्पा के परिचित थे। किंतु यहाँ तक आकर वे देवी तथा दिव्य हो गये। उदाहरणतः, अजस्र पूषण का वाहन वना; भालू रुद्र का। अश्व की यज्ञवलि (अश्वमेध) की धारणा ने मनुष्य तथा प्रकृति की एक नयी मंजो का संदर्शन दिया। अश्व और विश्वदेव (ऋग्वेद १, १६४) पर्याय हो गये। अतः अश्वमेध और सृष्टि के अंग-अंग के रहस्यो की ज्ञान-शक्ति का समीकरण कायम हुआ। यज्ञ के माध्यम से वे एक ओर प्राकृतिक शक्तियों को देवशक्तियों मानकर भीतिक खुशहाली के लिए प्रयत्न करते हैं तो दूसरी ओर पूजित तथा पवित्र पशुओं के सहकार से अपनी समाज-व्यवस्था को संगठित करते हैं। अतएव उनकी मयार्थता का देवमंडल एवं पशुमंडल में प्रति-विन्यास हुआ है।

अब आगे का दिग्दर्शन करने के पहले हम भारतीय कला के त्रिपाश्व में काल एवं कला के कुछ दर्शन-मूर्तियों को संलक्षित करना चाहेंगे।

मोहेनजोदडो से लेकर छजुराहो तक भारतीय शिल्प का विकास ठप्पों से लेकर एक 'संश्लिष्ट शिल्पकला' (टोटल स्कल्पचर) का विकास है। भारतीय सृजनात्मक प्रतिभा ने लगभग एक ही कालखंड में भरत के 'नाट्यशास्त्र' के रूप में 'संश्लिष्ट नाट्य' (टोटल थियेटर) का भी उन्मेष किया। यह समय शुगो (ई० पू० १८८-३०) तथा उन मध्य एशियाई कुपाणो (ई० पू० १०-३००) का था जो एक विदेशी परिवेश के घुमंतू कबोलाई समाज से भारतीय कृषि-समाज में दाखिल हुए। एक बार पुनः दो संस्कृतियों के अंतरावलंबन के फलस्वरूप एक सांस्कृतिक क्रांति घटी। हम इस कालखंड को जान-बूझकर केंद्रीय भूमिका के रूप में उपस्थित कर रहे हैं क्योंकि इसी के अंतराल में से 'त्रिमूर्ति' की धारणा वाला अवतारवाद अभ्युदित हुआ; वास्तुवायन का कामसूत्र रचा गया; 'मनुस्मृति' परिपूर्ण हुई; 'गृह्यसूत्र' सविधानित हुए; 'नाट्यशास्त्र' सगृहीत हुआ; चतुर्वर्ग एवं वर्णाश्रम के नियमों को रूढ़ प्रतिष्ठा मिली; और 'काव्य' (रामायण) तथा 'इतिहास' (महाभारत) अपने अंतिम रूप में परिष्कृत हुए। ऐसा लगता है कि भारतीय चिंतन अपनी पूर्ववर्ती शताब्दियों की सभी बौद्धिक परंपराओं तथा उपलब्धियों को वर्गीकृत तथा संग्रहित करने में विभोर है। इस सांस्कृतिक रिन्सा ने वह सब कुछ प्राप्त किया जो पहले यूनानी दुनिया ने, अथवा बाद में इटली के रिन्सा ने पाया ('ग्रीक और आर्य' शीर्षक पहले अध्याय में हम पहली उपलब्धियों का बृहद् अनुशीलन कर चुके हैं)।

अतः 'हिंदुई (हिंदू नहीं) शिल्प' में बहुत कुछ क्रांतदर्शी है जिसकी भूमिका चताना पूर्वपिक्षित है। पहले कमियों पर भी गौर कर लिया जाये। एक ओर तो भारतीय शिल्प एवं वास्तुशास्त्र ईस्वी सन् के पश्चात् यथेष्ट रूप से परिपाटीबद्ध भी होता चला गया जिससे मुद्राओं एवं आकृतियों की अमौलिक आवृत्तियों की भरमार

हो गयी। दूसरे, हिंदुई शिल्पकारों को बहुधा शूद्र जाति में रख दिया गया और उनकी बस्तियां पवित्र एवं सवर्ण नगरों के प्राकारों के बाहर कर दी गयीं। कौटिल्य के 'अर्थशास्त्र' से यह भी पता लगता है कि शिल्पियों की 'श्रेणियां' (गिल्ड) होती थी जो या तो शहरपनाह के बाहर शोपडियो में रहती थी अथवा इनके खंडे (क्षेत्र) या माजरे या गांव हुआ करते थे। यह भी पता चलता है कि आश्रयदाता सामंत या सम्राट दंडस्वरूप इनके अनूठे कुशल हाथ कटवा देते थे किंतु सम्राट चंद्रगुप्त मौर्य ने ऐसा क्रूर विधान समाप्त कर दिया। एक तीसरी बात यह है कि इन 'श्रेणियों' के अनूठे शिल्पियों के व्यक्तिगत नाम हमें मालूम नहीं है जिसमें कि हम पश्चिम की कला के इतिहास की तरह अथवा एक कालिदास, एक श्रीहर्ष, एक आर्यभट्ट, एक शंकराचार्य की तरह उनके व्यक्तित्व और शिल्पत्व का अध्ययन नहीं कर सकते। चौथे, सभी भारतीय शिल्पों के न तो अखिल भारतीय एलवम या सूचीपत्र हैं; और न ही उनके क्रमांक तथा शीर्षक अंतर्राष्ट्रीय पैमाने पर निर्धारित हुए हैं। अतः उनके महंगे फोटोचित्रों के वगैर हम सार्थक मीमांसा तथा आशंसा तक से वंचित रह जाते हैं। बहुधा देशाभिधान (गांधार, मथुरा, अमरावती), अथवा कालाभिधान (शुंग, गुप्त, भारशिव, नाग) के आधार पर भूतिकला की मीमांसा करने की हमारी विवशता जड़ जाती है जबकि आदोलन या कलाधारा वाली प्रणाली अस्फुट रह जाती है। इन कमियों पर ध्यान दिये बिना यह दर्शनब्रध अपना अभिलपित प्रयोजन ढूंडता रहेगा।

### (ख)

मोहेनजोदड़ो-हडप्पा के उत्तराधिकारियों के मिट्टी के बर्तनों के सकेत-चित्रों, तथा आर्यों के देवमंडल एवं पशुमंडल की पवित्रादिम धारणाओं के साद-साध हम पुनः पुरातात्विक इतिहास में अनुप्रवेश करते हैं।

मौर्यों (ई० पू० ३२५-ई० पू० १८८) को वैदिक संस्कृति की अपेक्षा हडप्पा-परंपरा के संपर्क में अधिक आना पड़ा। मौर्यों के शाही साम्राज्य का अंतर्राष्ट्रीय विस्तार हुआ और अनेक क्षेत्रों में उन्हें अंतर्राष्ट्रीय सिधुघाटी सभ्यता के जीवंत नमूनों के संपर्क में आना पड़ा। हडप्पा-संस्कृति का संपर्क तथा संश्लेष ईरान (आर्यान्), आयोनिया (यूनान), असीरिया, बेबीलोन आदि तक था ही। अतः मौर्यों को नरघड़ के शिल्प, मृत्तिका की भूतियों, बर्तनों आदि की एक साक्षात् आर्यपूर्व विरासत भी मिली।

मौर्यों को पूर्ववर्ती सोलह महाजनपदों में एकमात्र विकसित राजतंत्र और जातीय गणतंत्र के अनुभवों की विरासत भी मिली थी। चंद्रगुप्त मौर्य को यूनानी (ग्रीक) संस्कृति के संपर्क में भी आना पड़ा जिसका सर्वाधिक प्रभाव नाट्य और वास्तु-कला पर पड़ा। इस भांति असुरों (असीरियाइयों) की उच्चकोटि की प्रासाद-कला (लोहे तथा लकड़ी का उपयोग करने वाली), ग्रीकों की सुंदर नक्श वाली शिल्पलेखा, तथा बेबीलोनियनों की जादुई अभिप्रायों को मिलाने वाली कलादृष्टि को पुजाने का काम

मौर्यकाल में हुआ। वास्तु (भवन) तथा उसके अंतर्गत शिल्प (मूर्तियाँ) का निवेश इस काल में समन्वित हुआ। सम्राट अशोक ने बुद्ध के धर्मचक्र (चाणक्य-सम्मत-‘चक्र-वर्तित्व’ के स्थान पर) की विजय को अंगीकार किया। अशोक (ई० पू० २७७-२३६) ने पर्वतों, शिलाओं, बड़े-बड़े स्तंभों पर अपनी धर्मलिपि खुदवायी। पर्वतों तथा शिलाओं पर धर्मलिपियाँ खुदवाने की इस परंपरा का परवर्ती उत्थान दो प्रकार से हुआ : एक तो अजंता, हाथीगुफा, कान्हेरी आदि में विराट् पर्वत खोदकर चैत्य बनाये गये; दूसरे, महाबलीपुरम में पूरे-के-पूरे पर्वत-टीवों पर ऐतिहासिक-पौराणिक घटनाओं के बड़े-बड़े कथादृश्य खोदे गये। अतः धर्मलिपि से कथाचित्रलिपि की संरचना हुई और उसके माध्यम पर्वत हुए। विश्व की कला में यह एक बेजोड़ मिसाल है।

अशोक ने स्तंभों पर मृग, हाथी, सिंह, अश्व और वृषभ की पालिशदार भव्य मूर्तियाँ प्रतिष्ठित कीं। उनका धार्मिक प्रयोजन स्पष्ट है : तथागत शाक्यसिंह (सिंह वंश के) क्षत्रिय थे, वृषभ राशि के थे, हाथी रूप में गर्भ में आये थे, और उन्होंने कंठक अश्व को छोड़कर वैराग्य लिया था। इसके अलावा मृगदाव में धर्मचक्र-प्रवर्तन किया था। हमें यह याद ही है कि अश्व को छोड़कर बाकी पशु मोहेनजोदडो-संस्कृति के भी अंग थे। इस तरह अशोक ने मोहेनजोदडो-संस्कृति की पशु-छवियों को ही बौद्ध प्रतीकों में रूपायित कर दिया। उनके सौंदर्यतात्त्विक मूल्य बहुत ऊँचे हैं। हड़प्पा-युग में वे अतिरंजित स्वाभाविकता से पूर्ण थे तो अशोक-काल में उनमें एक भ्रष्ट अलगाव परिलक्षित होता है। “अशोक के पशुओं का प्रकृतवाद हड़प्पा के पशुओं के अतिरंजित प्रकृतवाद से भिन्न है। हड़प्पा के पशुओं में परिदशित अभिव्यंजकता अब अंतर्मुखी हो जाती है—पशुशिल्प के क्षेत्र में भी। यही बिंदु है जहाँ से पश्चिम एशिया, मिस्र और यूनान की प्राचीन तथा क्लासिकी सभ्यता के पशुओं तथा अशोक और उनके बाद भारत में अंकित होने वाले पशुओं के बीच अंतर आता है।” एक बात और भी प्रकट होती है कि अशोक के समय में पत्थर पर वज्रलेप करने वाली रासायनिक प्राविधिकी तथा लोहे के औजारों का भी अद्वितीय अन्वेषण हुआ जिससे शिल्पकला में सफाई आयी। यह भी प्रकट होता है कि अशोक के समय में शिल्पिकों की वर्गीय तटदीली हुई। वे लोकजन की अपेक्षा राजकर्मचारी और संस्कारित व्यक्ति हो गये क्योंकि इतनी नक्काशी तथा ऐसी परिष्कृति लोककला में प्रायः नहीं मिलती। अशोक के समय में बौद्ध वास्तु का प्रयोजन सप्तभौमगृह हो गया। सभी सूत्रों से यह स्पष्ट हो जाता है कि वास्तु एवं मूर्तिकलाओं की कांतमैत्री इस समय हुई। इस प्रसंग में हमें मंदिर-वास्तु की चर्चा कर लेनी चाहिए। बौद्धों के सप्तभौम-गृह के असमान ब्राह्मणों के मंदिर-वास्तु का प्रयोजन पर्वत रहा है : सुमेरु, मंदर,

१. ‘एनीमल इन अरली इंडियन आर्ट’ शीर्षक लेख, कल्याण कुमार गांगुली, पृ० ३४। ‘इंडियन ऐथेनियम एंड आर्ट एन्डविटी’ में संकलित। इस्टीच्यूट ऑफ एडवांस्ड स्टडीज, मिमाता, १९९५।

कैलास अथवा त्रिकूट । इस भांति हम अब मंदिर-वास्तु और बौद्ध-वास्तु—इन दो समानांतर धुरियों का आविर्भाव पाते हैं ।

मोहेनजोदड़ो-हडप्पा की तरह मौर्यकाल में ही मृष्मूर्तियाँ (टेराकोटा) सर्वाधिक पकाई गईं । शिल्प के एक नये माध्यम के समग्र उपयोग की संभावनाएँ भी यही से शुरू हुईं । यही नहीं; पत्थर के अकार्वनिक गुणों की जाच करके देश के चुनार स्थल (जिला मिर्जापुर, उत्तर प्रदेश) के पापाण चुने गये । फलतः चुनार के पत्थरों की मूर्तियाँ तथा लाठें देश भर में फैली हैं । अतः मौर्यकाल में हमें एक नया सोदर्यतात्त्विक सिद्धांत भी प्राप्त हुआ जो भारतीय कलादर्शन में सर्वप्रथम उभरा—अतिरंजित अस्वाभाविकता अर्थात् किमाकार या विद्रूपता (ग्रोटस्क) के अभिप्राय (मोटिफ़) । पंखों वाले सिंह, नर-अश्व, नर-सिंह, गज-मकर, सिंह-नारी, गरुड-सिंह आदि के विलक्षण अभिप्राय एक ओर अवतारवाद (नर-सिंह, नर-वराह आदि) में पर्यवसित होने को उभर आये, दूसरी ओर प्रकृति और मानवेतर प्राणियों के मानवीकरण (पर्सनिफिकेशन) की दृष्टि जन्मी और तीसरी ओर वैदिक दिव्यबोध अतिप्राकृत सौंदर्यबोध में चमत्कृत हुआ । ये अभिप्राय कुपाणो तक ने ग्रहण किये । किमाकार (ग्रोटस्क) का ऐस्थेटिक सिद्धांत असीरियाई-ईरानी कला से भी प्रभावित लगता है । साहित्यशास्त्र में इसका रूपान्वयन बीभत्स के अतर्गत प्रेतों, भूतों आदि की परिकल्पना में हुआ । यह सिद्धांत व्यवस्था के सौंदर्य के नियमबद्ध सतुलन को भंग करता है, आकृति की प्राकृतिकता को विकृत करता है, निपेधात्मक अतिरंजना द्वारा यथार्थता का वंकिम प्रत्यक्षीकरण कराता है, मनुष्य की क्षुद्रताओं तथा देवताओं की विचित्रताओं को उजागर करने के लिए अन्य प्राणियों को प्रतीक रूप में चुनता है, जादुई एवं मिथकीय प्रयोजनों को पूरा करता है, तथा फांतासी के तंत्र द्वारा अभिनव और कुतूहलपूर्ण और संभावित छवियों वाले सौंदर्यबोध का अन्वेषण भी करता है । मौर्यों ने चमत्कार और किमाकार का यह सौंदर्यबोधपरक सामंजस्य कराया । उनकी संपूर्ण सौंदर्यतात्त्विक सस्कृति मूलरूपेण चार पशुओं (गज, सिंह, अश्व, वृषभ) के इर्दगिर्द घूमती हुई मालूम पड़ती है । ये प्राकृतिक उदात्त के शीर्षक हैं, धार्मिक उपासना के प्रतीक हैं, तथा किमाकार हेतुक अभिप्राय भी हैं ।

धर्म को केंद्र बनाकर शिल्पकला का दूसरा आंदोलनकारी परिवर्तन शुग काल (ई० पू० १८८-३० ई०) में हुआ । अब ब्राह्मण-धर्म केंद्र में आया । शुग ब्राह्मण थे ।

मंदिर के वास्तुशास्त्र का नियमन शुग सम्राटों के काल में हुआ । ब्राह्मण-धर्म में कैलास, त्रिकूट, मेरु को देवनिवास माना जाता है । इसलिए वास्तुको ने शिखर-शैली ग्रहण की । क्योंकि पर्वतों में सिद्ध, यक्ष, गंधर्व आदि अर्द्ध-देवयोनियाँ (पहाड़ी प्रजातियाँ) भी क्रीड़ा-विलास करती हुई मानी गयी हैं । इसलिए मंदिर के बाह्य खंडों में प्रेमक्रीड़ा-रत्त मिथुन मूर्तियाँ (विशेषतः गधर्व मिथुन मूर्तियाँ) खोदी जाने लगी । इस काल की इस शुरुआत का उत्कर्ष उत्तर-मध्यकाल में एक ओर खजुराहो तथा भुवनेश्वर के 'मंदिर-निवेश' में होता है, तो दूसरी ओर सिद्धों की सहज सुदरी के संग 'महामुद्रा साधना' के तंत्र में कालिदास ने 'मेषदूत' में



मुरति-गोपन सिद्ध-मिथुनों का, (उनसे पूर्व) वाल्मीकि ने सुंदरकांड में रमण करती हुई देवयोनियों का वर्णन किया है। इस तरह शृंगों ने हमें कामसूत्रीय अभिप्रायों के अधिग्रहण की मधुर ललित दिशा दी : 'मिथुन' का अभिप्राय अपनी आदिम स्वच्छदता और स्वास्थ्य के साथ काम एवं रति का, नर और नारी का, पुरुष और प्रकृति का जो ऐक्य करता है वह एक ओर मानवीय अपूर्णता की क्षतिपूर्ति करता है, दूसरे लौकिक इच्छाओं के भोग के द्वारा भी मोक्ष को स्वीकार करता है, तीसरे मनुष्य की जीवनशक्ति की एक नयी चिति-मूलक (साइकिक) परिवर्तना करता है और अंततः इसे संपूर्ण सृष्टि की मांगलिक शक्ति मानता है। इस तरह मिथुन-अभिप्राय और अर्द्धनारीशंकर की धारणा दो व्याख्याएं हैं—कामशक्ति की। शृंगों के बाद मिथुन का अभिप्राय पशु-मिथुन (सिंह, हाथी, हिरण आदि) तथा नाग-मिथुन तक में प्रसारित हुआ। फलस्वरूप, 'काम' सौंदर्य और उल्लास का हेतु हुआ। मनुष्य के भावों का शुद्ध और स्वच्छंद अनुरंजन कराने में मिथुन का अभिप्राय सर्वोच्च महत्त्व वाला हो गया। इस तरह भाव की सात्विक विमुक्ति की कल्पना, काम के सौंदर्यबंधक एवं उल्लासपूर्ण होने की धारणा—इन दोनों ने मिलकर इस काल में 'रस' की पहली अनिवार्यता का अनुभव कराया। अतएव रस का लौकिक भोग और रति के स्थायी भाव का सौंदर्य-तत्त्व, यहां से प्रतिफलित होने शुरू होते हैं।

शृंग काल में ही यक्ष-यक्षिणियों की मूर्तियों की भी एक धारा निकल चली। कई मृत्प्रातियों में नृत्य करती हुई यक्षिणियों की मुद्राएं हैं तो कई में वे अपना कटिबंध या मेखला संवार रही हैं। भरद्वाज की वेष्टनी तथा तोरण में खड़े यक्षो, नागराजों तथा यक्षिणियों की नमस्कार करती हुई प्रतिमाएं हैं। बहुधा यक्षिणियां दोहद करती हुई दिखाई गयी हैं। वे शालभ्रजिका, पुष्पभ्रजिका कहलाती हैं।

शृंगों के समय में नयी-नयी मुद्राओं का भी अन्वेषण हुआ अर्थात् नृत्य और नाट्य, आचरण और अनुष्ठान के विधानों में वृद्धि हुई : नृत्यमुद्राएं, दोहद-मुद्राएं और अनुष्ठान-मुद्राएं ! समानांतर ही स्मृतियों और सूत्रों को भी परिपाटीबद्ध करने की आवश्यकता का अनुभव हो रहा था। मुद्राओं के ही सहवर्तन में—सांची तथा भरद्वाज के स्तूपों में विशेषतः—पुनः पशु-पक्षी-जगत् अंकित होता है। तोरणों पर तो हाथियों का अपना अलमस्त समाज है। हाथी आरंभिक आयों के लिए विस्मय था। कालांतर में वह—हडप्पा के शहरों से होता हुआ—बुद्ध के अवताररथ से जुड़ा (श्वेत हाथी के रूप में वे गर्भ में आये थे) और विवेक तथा उदात्तता का सूचक हुआ। शृंगों के समय में वह सम्राटों तथा श्रेष्ठियों के ऐश्वर्य तथा शक्ति का सूचक होकर आया। आयों ने भी इन्ने इंद्रवाहन ऐरावत बनाया। गुप्तों के काल में वह गणेश (गज-नर) भी हुआ तथा अष्टदिक्पाल भी। वह ऐश्वर्यदेवी लक्ष्मी का सेवक भी बना। सर्वांततः वह भी एक अभिप्राय (मोटिफ) हो गया। अजंता और इलोरा के भित्ति-चित्रों में, महाबलीपुरम के अर्जुन संबंधी शिला-फलक तथा सहदेव-रथ में हाथियों का अंकन हुआ। सांची में तो वह प्रतीक और अलंकरण—दोनों रूपों में प्रतिष्ठित

हुआ। सांची और भरहुत में तो हाथी के साथ सिंह, महिष, भृग, नाग, हंस आदि भी उत्कीर्ण हैं। मानो समस्त प्रकृति युद्ध के दर्शनों के लिए थड़ा एवं कर्ण भाव से उमड़ आई है। यद्यपि युद्ध की छवि का अंकन नहीं हुआ है (यह हीनयान युग था) तथापि चरण, पादुका, घर्मचक्र, त्रिरत्न, छत्र और आसन के प्रतीकों से उन्हें प्रति-विम्बस्त किया गया है। सांची-भरहुत में शिल्पकला का एक नया सिद्धांत विकसित हुआ : जातको से कथादृश्य आलेखन करना अर्थात् शिल्पकला और काव्यकला की मेलो करना ! शिल्पकला के माध्यम से कथादर्शन की इस अनूठी विधि में एक ही फलक पर युद्ध दो-तीन बार तक अंकित होते हैं क्योंकि फिल्म के चित्रों की तरह दृश्यपटल और कथागति बदल जाती है। कथाचित्र में चलचित्र की-सी गत्यात्मक आवृत्ति करने का यह मिद्धात वाद में राजपूत कलम तथा कांगडा कलम तक में सर्वाधिक गृहीत हुआ। 'यही नहीं, काव्य और शिल्प की तरह ईसा पश्चात् नवी शती से काव्य और नाटक के संयोजन की सैद्धांतिक प्रतिपत्तिया भी भट्टनायक एवं अभिनवगुप्त द्वारा की गईं। वस्तुतः विभिन्न माध्यमों के संक्रमण की यह पद्धति आधारी माध्यम को नाटकीय गति और यथायंता की चमत्कृति देती है। इस पद्धति में दृष्टि-क्रम (पर्सपेक्टिव) तो भंग होता है लेकिन एक चक्राकार दृष्टिपथ बन जाता है। इस दृष्टिकोण से भारतीय चित्रो या शिल्पो में महल के द्वार से लेकर अंदर तक के शयन-कक्ष का, विभाव से लेकर स्थायी भाव तक का अंकन या अनुरंजन हो सकता है क्योंकि नीचे में ऊपर तक पतों के ढंग पर उन्हें अनुक्रमान्कित कर दिया जाता है। भरहुत और सांची ने भारतीय कला में इस परिमंडलाकार अंकन का अद्वितीय सिद्धांत दिया है जो एक फलक को विभिन्न माध्यमों वाली रंगमंचीय गतियां देता है। देश-अक्ष में ही काल-अक्ष की अन्विति की यह चेष्टा स्वयं में महान् है—काल-चक्र की तरह उसमें ही एक-केंद्रीय दिक्चक्र को भी घुमा देने की चेष्टा ! हो सकता है कि यह कैलास-शिखर और सप्तभौम-गृह का रूपांतरित नमूना हो क्योंकि अजंता की आरंभिक (बौद्ध) चित्रकला में भी यही यथायंता-दर्शन परिलक्षित होता है। सप्तभौम-गृह शैली में भी भवन के कई खंड समेट कर एक के ऊपर दूसरे रख दिये गये हैं।

शुंगो की कला में लोकजीवन का भी मार्मिक अंकन हुआ है। इससे ज्यादा लोकजीवन का उद्धार बस वाद में संत और भक्त कवियों के काव्य में ही हो सका है। मनोरंजन और इहलौकिकता का यह हाशिया बाद के सामंतीय कालों में क्षीणतर होता गया। कला के इतिहास में 'गाथा सप्तशती' एवं 'आर्यासप्तशती' में भी भोगकेंद्र में ऐसा शैलीवादी अंकन हुआ है। लोक कारीगरों द्वारा स्वतंत्रता और स्वचेतना की दशा में यह कला उन्मीलित हुई है। अतः उनमें तीन आयामों वाले

1. जैसे एक ही फलक में पहले कृष्ण कस के द्वार पर दिखाये जाएंगे, दूसरे में अछाड़े में मल्ल को हराते हुए दिखाये जाएंगे, और तीसरे में वे कस का वध करते हुए दिखे जायेंगे। इस तरह एक ही फलक पर तीन कृष्ण अंकित होंगे।

शिल्पकौशल का विकास नहीं हुआ। अभी भी वह ढाई आयामों वाला रह गया है जिससे मूर्तियाँ पृथक् गढ़ी जा कर बाहर नहीं आ सकी वल्कि द्वार, तोरण, स्तंभ आदि में आधे आयाम (आधी चौड़ाई ही उभरी) के साथ धंसी रहीं। अतः वे चपटे ढील वाली मालूम होती हैं। इसके अलावा इन मूर्तियों में ठीक-ठीक शरीर-यांत्रिक (एनाटामिकल) अनुपात भी नहीं है। इससे आकृतियों से बंधी युगीन यथार्थ-दृष्टि के अलावा कौशल के विकास के स्तर का अनुमान हो सकता है। फिर भी इन मूर्तियों में आकृतियों का यथार्थ और जीवंत और सहज स्पर्श है जो हमें निर्भीक तथा स्वस्थ सौंदर्यबोध से अभिभूत कर लेता है। यक्षिणियों की मूर्तियाँ निर्वसन (नेकेड) हैं; नग्न (न्यूड) नहीं। उनकी कमर बेहद पतली, कुच कलशों की तरह विस्तृत गोल, और नितंब तथा जंघाएँ बेहद पृथुल हैं। उनका ठिगनापन भी एक विलक्षणता है। नृत्य-मुद्राओं, सुरति-मुद्राओं, दोहद-मुद्राओं और निर्वसन यक्षिणियों को देखकर हम कह सकते हैं कि उस काल में बेहूदा यौन वर्जनाएँ नहीं थी, नारी का शरीर अपवित्र नहीं था, तथा जीवन इहलोक से जुड़ा हुआ था।

इसलिए हम शृंगकालीन कला को मुख्यतः लोक-कला कह सकते हैं। ब्राह्मण शुंग-सम्राटों के समय में सामंतवाद-पूर्व की अवस्था होने के कारण ही संस्कृति का ऐसा स्वरूप हो सका। उन्होंने बौद्ध वास्तुकों तथा शिल्पियों को आश्रय तो नहीं दिया, लेकिन परतंत्र भी नहीं किया। लोकशैली के संस्पर्श का धुरदुरापन व चपटापन; लोकचित्र में उभरी हुई अंगों के अनुपात की तदानुभूति (इम्पेंधी); लोकदंग के अलंकरण एवं सज्जादि-आदि इस काल की कला का लोकतात्त्विक कमाल उद्घाटित करते हैं।

### (ग)

फिर कुषाणों का काल (ई० प० ५०-३००) आता है।

इस बौद्धकला को 'महायान धर्म' से गभित किया गया और अब वह राजकला में ढब गयी।

उत्तर-पश्चिमी भारत में ग्रीकों, शको और कुषाणों के शासन ने पश्चिमी भूगोलद्वार को खोल दिया जिससे ईरान, बैक्टोरिया, बेबीलोन आदि से भी विचारों का अनुप्रवेश हुआ। बौद्ध धर्म का 'पश्चिमीकरण' (वेस्टर्नाइजेशन) हो गया। पश्चिमीकृत हुए बौद्धों ने 'महायान' की स्थापना कर डाली। भारतीय अवतारी तथा पश्चिमी एशिया के क्षत्रपों के मिलाप से मानो 'बोधिसत्त्वों' की नयी धारणा उभरी। विहारों और संधारामों में अब आधिक गतिविधियों की हलचल फँलने लगी।

कुषाणों के खानाबदोश मध्य एशियाई कबीले थे। काबुल नदी की घाटी से सिंधु नदी के मैदानों तक के क्षेत्र में कुषाणों ने जिस महान् सभ्यता की नींव डाली वह गांधार-संस्कृति है और अफगानिस्तान में तो उसका अस्तित्व ई० प० सातवीं शती तक रहा। अफगानिस्तानी पुरातत्त्व के महानिदेशक डाक्टर मस्तबंदी कहते हैं कि तीस साल पहले फ्रांसीसी पुरातत्त्वविदों ने ग्रीक-गांधार कला का काल ई० प०

३००-६०० माना था लेकिन अब इसका निर्धारण ई० पू० दूसरी शती का उत्तरार्ध होगा। डॉ० मस्तबंदी ने एक बुद्ध-उपासिका की जूती के डिजाइन (आकल्पन) का हवाला देते हुए बताया कि वह कुश-युग की शहजादियों की जूतियों की तरह है। इसी कडी में उन्होंने नारी-केश-सज्जाओं का विश्लेषण करते हुए बताया कि उनमें सूनानी, भारतीय और अफगानी संस्कृतियों का मेल है। इस तरह अक्षु नदी से गंगा नदी तक, बलख से मथुरा तक कुपाणों ने अपना फैलाव किया। रेशम मार्ग का दक्षिणापय बलख होता हुआ तक्षशिला व मथुरा तक आता था और ऊपर से मिकंदरिया तथा पीकिंग तक को जोड़ता था। इस तरह इतना विशाल भूखंड व्यापारियों, कलाकारों तथा भिक्षुओं के नानाविध आदान-प्रदान के लिए खुल गया। कुपाणों ने जिस तरह भारत में भारत-ग्रीक अर्थात् गांधार-शैली का उन्नयन किया, उसी तरह ईरान में आर्यान्-ग्रीक अर्थात् इस्कान-शैली का उत्थान कराया। फ्रांसीसी विद्वान श्लुमबर्गर ने इस्कानी शैली का आकलन किया है। सुखं कोटल में प्राप्त शिल्पों को इस शैली के श्रेष्ठ उदाहरण माना जाता है। गांधार और इस्कान शैलियों में यथेष्ट सादृश्य है। इस तरह कुपाणों ने भारत के मथुरा और अफगानिस्तान के बगलान के शिल्पों के बीच एक सातत्य स्थापित किया। कुपाणों ने शकों की मध्य-एशियाई संस्कृति को भी ग्रहण किया जो ईसा पूर्व दूसरी शती में पामीर होते हुए बैक्ट्रिया से भारत आये थे। अस्त्र-शस्त्रों, मुकुटों (सीथियन शैली के), वस्त्रों आदि में मध्य एशियाई परंपरा की बहुरंगी छायाएँ हैं। ऐसा लगता है कि कुपाण-राज्य के आरंभिक काल में सांस्कृतिक विनिमय मध्य एशिया से भारत की ओर हुआ किंतु परवर्ती काल में बौद्ध कुपाणों का एशिया पर गहरा प्रभाव पड़ा जो कुपाण बैक्ट्रिया में संलक्षित है। सोवियेत पुरातत्त्व विदुषी जी० ए० पुगाचेंकोवा के अनुसार दक्षिण उजबेकिस्तान की खोजों से यह प्रकट होता है कि कुपाण-कला की एक बैक्ट्रियन शैली थी जो भारत की गांधार शैली से स्वतंत्र रूप में उभरी थी। बैक्ट्रियन शैली धर्म-निरपेक्ष थी। गांधार शैली तथा कुपाण कला के सर्वांगीण उत्थान में उसकी भूमिका रही। इस तरह कुपाणों ने भारतीय तथा ग्रीक तथा बैक्ट्रियाई परंपराओं की त्रिवेणी का मंगम स्थापित किया। सोवियेत सघ के दलवारजिन टिब्बे और कारा-टिब्बे (टेपे) में प्राप्त शिल्पों से यह लक्षित होता है कि बुद्ध तथा बोधिसत्वों का निर्माण तो गांधार-रीति से होता था किंतु साधारण जनों एवं भिक्षुओं के इहलौकिक चरित्रों को बैक्ट्रिया की स्थानीय कला-परंपरा के आधार पर गढ़ा जाता था। ईसा की पहली शती तक तो तुखारिस्तान की कला पर गांधार शैली छा गई; ग्राह्यी और खरोष्ट्री लिपियों के कई स्थानीय संस्करण भी विकसित हो गये।

कुपाणों ने 'रेशम मार्ग' (सिल्क रोड) का भी इस्तेमाल किया। इस मार्ग से व्यापारियों और मंत्रियों की तरह धर्मोपदेशक और कलाकार भी आये-गये। ब्राह्मण धर्म का प्रभाव भूमध्यनागर की ओर, बौद्ध मत का प्रभाव मध्य एशिया और चीन की ओर, तथा जरथुस्त्र धर्म का प्रभाव ईरान-अफगानिस्तान की ओर फँदा। भारत के कपास के वस्त्र और गणित, चीन का वृत्तबनुमा और औपधि धार्मिक

भारतीय शिल्पकला के त्रिपाश्व में बाल तथा कला के दर्शनमूत्र :

अरबों के माध्यम से यूरोप में फँडे जो 'रिनैसां'-काल में विज्ञान के आधार बने । इसीलिए कुपाण कालीन सिकों में जरघुस्त्र बौद्ध और शैव, तीनों धर्मों के देवमंडल विभिन्न भाषाओं तथा लिपियों के साथ ढाले गये । वस्तुतः ईसा की प्रथम शती में चार महान् राज्यों की स्थापना हो गयी थी : उत्तर भारत में कुपाण-साम्राज्य, शाही रोम, चीन में हान् वंश, तथा बैक्ट्रिया से पशिया तक पायियन साम्राज्य । इनके बीच व्यापार, संस्कृति और धर्म के परस्पर आदान-प्रदान हुए । अतः एक ओर तो अफगानिस्तान में बामिया तथा दूसरी ओर चीन में तुंग-ह्लोंग जैसे कलाकेंद्र उभरे । दोनों, वस्तुतः, सार्थवाहो के पड़ाव भी थे । तो इस तरह कुपाणों ने बौद्ध लोककला को महामान से अभिपेक्षित राजकला में परिवर्तित कर ढाला और कलाशैलियों का वैश्वकीकरण (यूनिवर्सलाइजेशन) भी कर दिया । हमें इस प्रसंग में इटैलियन 'रिनैसां' (पंद्रहवीं शती) के बवाट्रोसॅटो-चित्रकार याद आते हैं जो बुद्धिजीवी न होकर अपढ अथवा थोड़े पढे-लिखे कारीगर थे । उनके सम्मुख मानव-छवियों के कोई सर्वजन-मुलभ प्रारूप (माडल) नहीं थे जिनसे वे कुछ सीघ्र सफ़ते । इसलिए उन्हें मानव-आकृति की अपनी संरचना करनी पड़ी जिसकी नोब पर ही वोटिच्चेली ने लंबी, छरहरी, आजानु बाहुओं वाली नारी-आकृति का परिष्कार किया । बहुत कुछ यही बात शुंग काल के कलाकारों पर लागू होती है जिन्होंने यक्ष-यक्षिणियों की प्रतिमाओं के माध्यम से सहज मानव-आकृति को गढ़ा । उनका आशसक एक सामाजिक सहृदय ही रहा होगा । अतः उन्होंने मानव-जीवन की प्रकृति-जीवन से जोड़ा तथा लोक-जीवन की सरलता और सहज निर्धनता को भी तोरणों पर चित्रलिखित कर दिया ।

उनकी इस महत्तम आंचलिक और किसान दृष्टि की बुनियाद को कुपाणों और गुप्तों ने बदल दिया । उन्होंने मानवीय आकृति का विराटीकरण (बोधिसत्व) तथा आध्यात्मिकीकरण (विष्णु) भी कर दिया ।

भारतीय शिल्पधारा में हम एक ओर क्रांतदर्शी सत्य पाते हैं । जब तक समभंग (खड़ी) मुद्रा रहती है, तब तक स्वस्थ, निर्भीक और सुंदर मनस् भी मिलता है; या जब तक पचासन मुद्रा रहती है तब तक करुणा और विवेक और उद्धार की प्रमुखता रहती है, लेकिन ज्यों ही कमर में लोच आता है अर्थात् त्रिभंग मुद्रा बनती है त्यों ही कोमलता, भावुकता, शृंगारिकता और कामुकता का समावेश होने लगता है । यह भेद तांडव करते हुए नटराज तथा रास रवाते हुए नटनागर की मूर्तियों में देखा जा सकता है ।

तो कुपाणों ने शृंगो की लोककला को एक तो राजकला में रूपांतरित किया; दूसरे, उसे अलौकिक भी बना दिया । मथुरा-बुद्ध इस सारे व्यापार के प्रतिनिधि है । मथुरा पुष्कलवती तथा तक्षशिला को पाटलीपुत्र एव भस्कच्छ से मिलाता था अर्थात् मथुरा 'रेशम मार्ग' तथा 'मसाला मार्ग', दोनों प्राचीन अंतर्राष्ट्रीय थल एवं जल मार्गों से जुड़ा था । अतः मथुरा की बुद्ध-मूर्तियाँ अकेले भारत में ही दूर-दूर कानो तक नहीं गईं, बल्कि शासी प्रांत के तुंग-लुंग्-शान् तक पहुँचीं । लगता यही है कि मथुरा की बुद्ध-मूर्ति शृंगकालीन मनुष्यमूर्ति के ऊपर विकसित हुई है । कुपाणों के महान् सम्राट

कनिष्क ने महायानी बौद्धमत चलाकर बौद्ध-अवतारवाद का भी ग्रहण कराया जिससे अलौकिक देवताओं, बोधिसत्वों, पद्मपाणि, वज्रपाणि आदि की मूर्तियां बनीं। काश्मीर में श्रीनगर से चालीस किलोमीटर दूर रैयान में आजकल उस स्थान की खोज भी संभव हो रही है जहां बौद्ध दार्शनिकों की महासंगति (ई० प० १२८) बुलाई गई थी और उस परिपद की कार्यवाही छह हजार लाल ताम्रपत्रों में लिखी जाकर गाड़ दी गई थी। इसके पहले भरतपुर जिले के अघापुर से एक स्कंदकार्तिकेय की प्रतिमा भी मिली (१९७०) है जो भारत में मिलने वाली ऐसी पहली प्रतिमा है। इस तरह मनुष्य पर अतिमानव रूप अलौकिक ईश्वर का यह आरोपण—कुपाणों की मनुष्य-विषयक सौंदर्यदृष्टि का परिचायक है। उनका यह महानियोजन ही मानो 'वास्तुपुरुष', 'चित्रपुरुष', 'काव्यपुरुष' आदि की कलाशास्त्रीय धारणाओं की भविष्य-वाणी करता है। यह तथ्य रेखांकित किया जाना चाहिए।

कनिष्क ने मथुरा को तो मानो भीम मूर्तियां गढ़ने वाली अंतर्भारतीय-अंतर्राष्ट्रीय मंडी बना दिया। अतः संभवतः प्रतिमाशास्त्र एवं प्रतिमालक्षणों का परिपूर्ण अनुशीलन पहले-पहल मथुरा में ही मुमकिन हो सका। फलतः कनिष्क के समय की मूर्तियों में शृंगकालीन ढाई आयामों वाला चपटापन अथवा लव्वपन दूर होता है और पूरे तीन आयामों वाला शिल्प भी विकसित होता है अर्थात् स्तंभों और शिलाश्रों के फ्रेम से निकलकर मूर्तियां बाहर आ खड़ी होती हैं। इस भाँति भरद्वाज-सांची की लोककला अथवा शहरी, राजकीय और अलौकिक, तीनों विशेषताओं से युक्त होती है। मथुरा में दो प्रकार की बौद्ध-प्रतिमाएं हैं—(क) ऊंची व खड़ी युद्ध तथा बोधिसत्वों की मूर्तियां जिन पर चून्टदार चीवर दाएँ कंधे को उधारे रखा है तथा (ख) पद्मासन में स्थित प्रतिमाएं जिनके दोनों कंधे चीवर से ढके हैं। प्रतिमाशास्त्र की दृष्टि से ये दो शास्त्रीय भेदों की उद्भावक हैं।

या कुडलित हैं। गांधार बुद्ध के कान पर्याप्त लंबे तथा नयन आकर्षण हैं। गांधार-मूर्तियों में स्वर्ण-प्राविधिकी का भी अगला विकास मिलता है। उनमें मौर्यों के बज्रलेप के स्थान पर स्वर्णलेप का भी शोधसंस्कार हुआ है। मथुरा के कमल-अभिप्राय का यहाँ भी प्रचुर समावेश किया गया है। गांधार शिल्पी प्राकृतिकता, यथार्थता एवं शैलीवृत्ता की सौंदर्यतात्त्विक वृत्ति से संचालित हुए हैं। ग्रीक जीवनदर्शन की दूरागत छाया के अनुरूप गांधार-बुद्ध की रचना में एक परिपूर्ण मानव-आकृति में ही ईश्वर का विव प्रक्षेपित हुआ है; मानो परिपूर्ण मानवों के परिपूर्ण गुणों को संचित करके बहिर्मुखी गांधार शिल्पी ने बुद्ध का विन्यास किया है। अंततोगत्वा यह भी सच है कि गांधार-बुद्ध का माडल मथुरा-बुद्ध ही थे।

इस काल में मथुरा-वृत्त की तीसरी दिशा अमरावती मिलती है। हमें ऐसा लगता है कि अमरावती में भरहुत-शैली, मथुरा-शैली और गांधार-शैली का विमेल हुआ है। बोधगया और साची के शिल्पी भी वहाँ रचनालीन थे। अमरावती में भी जातक कथाओं को अंकित करने वाली सांची-भरहुत की परंपरा विद्यमान है और उन शिल्पों में सप्तभौम-गृह शैली की दृष्टिरेखा वाली अन्विति है। मथुरा तथा गांधार के प्रभामंडल-युक्त बुद्ध यहाँ भी प्रकट हुए हैं। एक और अनूठा अलंकरण-अभिप्राय ध्यातव्य है। गांधार-शैली में पुष्पमाला वहन करने वाले शिशुदल है; मथुरा तथा सारनाथ में यह कार्य मनुष्य करते हैं; और अमरावती में यही कार्य मनुष्य, शिशु तथा हंस करते हैं। वस्तुतः अमरावती का शिल्प पशु-पक्षी एवं शिशुओं के उत्सवों से भरपूर है। यही नहीं, अमरावती में संगमरमर का भी व्यवहार हुआ है (यद्यपि ग्रीक शिल्पी वहाँ पहुँचे थे ?)। अमरावती-कला का मूल स्वभाव बुद्ध-पूजा से युक्त थढ़ा-भक्ति वाला है। कुपाणों की अलौकिक राजकला यहाँ आकर भक्तिविभोर भावकला हो गई है।

और, अमरावती की एक महत्तम सौंदर्यदृष्टि भी है—अशोक के किमाकार, कनिष्क के भीमाकार के पश्चात् आंध्रों के हास्याकार तत्त्व की अन्वेषा। यहाँ हास्य की ऐस्वेटिक्स को किमाकार या विद्रूपता (प्रोटस्क) से सलग्न किया गया है। एक अनूठा प्रयोग !

अमरावती कृष्णा नदी की घाटी की बहुमूल्य देन है। यह आंध्र-सातवाहनों की पूर्वोक्त राजधानी थी। चैत्य का शिल्पमंसार—भरहुत और साची की तरह—उस समय के सामाजिक तथा सांस्कृतिक जीवन को आलोकित कर देता है। अलंकरणों (कर्णफूल, कगन, कंठहार, अंगद, करधनियाँ, नूपुर आदि), भवनों (महल, मंदिर, झोंपड़ी), वाद्यों (डोल, बंशी, शंख) के अध्ययन मोहक हैं। अमरावती के पुष्पमाल्य-चाहक पल्लव-शैली के नमूने हैं। उनका प्रभाव दक्षिण एशिया के जावा द्वीप तक पड़ा है।

कुपाण-सातवाहनों ने भारतीय शिल्पकला में जातक कथाओं तथा महायानी अवतारों के सन्निवेश के अलावा इतिहास के यथार्थ का भी ग्रहण किया। काली की गुफाओं में निर्माता आंध्र-सम्राटों तथा रानिमो की मूर्तियाँ भी बनाई गईं। यह





पद्मासनासीन युद्ध की सारनाथ वाली प्रतिमा और उदयगिरि की वसुष्मान चाराह की अवतारी प्रतिमा—ये इस काल की दो सर्वश्रेष्ठ महाकाव्यात्मक मूर्तियाँ हैं। चंद्रगुप्त ने शकों से भारतभूमि का उद्धार किया था, तथा अपनी भोजाई ध्रुवदेवी का नपुंसक पति (रामगुप्त) एवं शक मरदार ने भी उद्धार किया था। उन्होंने इन दो महान् यातिरारी घटनाओं को चाराह-मूर्ति के निर्माण द्वारा संपादित कराया। महाचाराह के दांतों के बीच भोगी, सहमी, लजाई, सुंदर धरित्री गुरक्षाश्रित हो गयी है। ध्रुवदेवी और धरित्री के बीच एक संबंध स्थापित है तथा धरित्री अग्न्यापदेश (एलीगरी) हो गयी है। भारतीय कला में शायद पहली बार जानबूझकर एक मिथक का राजनीतिककरण हुआ है (एक दूसरा दृष्टांत विनायक-श्रुत 'मुद्राराक्षस' नाटक में मिलता है)। अतः यह युग सामाजिक चेतना को गार्वंजनिक युद्ध तथा व्यक्तिगोपित रति के संदर्भ में देखने का कलात्मक आयोजन करता हुआ प्रतीत होता है। मिथक के ऐसे क्रांतिकारी प्रतीकात्मक उपयोग की व्यावहारिक जरूरत हमें मिथकशास्त्री अर्नेस्ट कैसीरर या मेलिनोवस्की की याद दिला देती है। गुप्तों की सामाजिक चेतना विप्लवकारी सामाजिक एवं राजनीतिक उपल-पुषल के बीच से विचलित हुई थी। नारी का उद्धार करने वाले गुप्त-सम्राटों ने नारी और कविता को अंत-पुर-विलासिनी भी बना दिया। यह उस युग का एक अंतर्विरोध है। कालिदास के नाटकों में मालविका के बाद कोई मानवी प्रणयिनी नहीं बन सकी। उसका स्थान देवियों और अप्सराओं और अप्सरा-पुत्रियों ने ले लिया। यहां तक कि, नारी संस्कृत भी नहीं बोल सकती थी। गुप्तों ने नारी को जिस सामाजिक स्थिति में रखा वह आद्यंत आश्रित, रमणीया, भोग्या, भोगी, सहमी, लजाई, तन्वंगी, नन्ही, कोमल, भावुक, अबला आदि ही रही। परवर्ती संपूर्ण सामंतकाल में नारी को आदर्शरूप में यही भूमिका प्रदान की गई। आश्चर्य है !

गुप्तकाल की लगभग सभी मूर्तियाँ चुनार के परवर की बनी हैं और बौद्ध तथा ब्राह्मण लक्षणों वाली हैं। गुप्तों के समय में चिपटापन बिल्कुल दूर हो गया लेकिन अन्य ज्यामितिक स्वरूप मुद-से गये और केवल गोलाई वाला बेलनाकार ही सर्वोपरि हो गया। कोणों, रेखाओं और त्रिकोणों की जगह जब गोलाई ले लेती है तब भाव और भावुकता प्रधान होती जाती है तथा सभी अन्य बोध कोमलता के घरातल से देखे जाते हैं। गुप्त-शैली में यह नूतन ऐस्थेटिक सिद्धांत अभिप्रेक्षित हुआ। इस युग में रस की शिल्पगत व्यंजना का पहला परिपाक हुआ। मूर्तें शिल्प की अमूर्त काव्यभावों की ओर ले जाने वाला यह एक आदर्शोन्मुख कलाबोध है जिसकी तुलना केवल रीति-भ्रलकार से रस-व्यंजना में रूपांतरण से ही की जा सकती है। गुप्तों के समय में बौद्ध-धर्म क्षीण हो रहा था। धर्मनेता तथागत के समानांतर 'भगवान' विष्णु तथा शिव का समन्वय होता है। अतः हरिहर या शंकरनारायण की मूर्तियाँ गढ़ी गयीं। इस काल में सौंदर्यगुणों की आचोपरान्त खोज जारी रही। काव्य में ओज-प्रसाद-माधुर्य; शिल्प में सत्त्व (ब्रह्मा), रजस् (विष्णु) और तमस् (महेश); तथा समाजदर्शन में मृच्छि-स्थिति-संहार (त्रिमूर्ति) का अभिधान हुआ। साराश में,

भारतीय मूर्तिकला में गुण एवं अलंकार एवं भाव को अंतर-अनूदित करने के महत्तम सौंदर्यबोधोद्यमक प्रयत्न हुए ।

गुप्त युग की कलासिकी परिधि मुख्यतः 'परमभागवत' की धुरीण धारणा को घेरे रही । अतः शिल्प में पशु-पक्षियों की भूमिका उपेक्षित हो गयी । एक कारण यह भी है कि मानव और मानवीय अवतारों की मूर्तियाँ ढाई आयामों को पूरी तरह लांघकर गणितीय तीन आयामों वाली हो गयी और पृथक् होकर बाहर आ खड़ी हुई । किंतु पाचवी और छठी शती के अजंता के चित्रात्मक इतिवृत्तों में अवश्य पशुओं और पक्षियों की मानव के साथ कातमैत्री स्थापित हो गयी । उनके स्वरूपों, उनकी आदतों, उनकी मनोदशाओं, उनकी चालों और उडानों, उनके स्वभावों आदि का गहरा पर्यवेक्षण हुआ । कालिदास और भास की कृतियों में भी ऐसा ही सूक्ष्म निरीक्षण हुआ है । इसलिए विभिन्न कलाओं में पृथक्-पृथक् स्थिति है । पौष्टों और वृष्टों को देवताओं से भी जोड़ा गया : तुलसी और आमलक को विष्णु से, विल्व को शिव से, कमल को लक्ष्मी से संबद्ध किया गया । वरुण, विल्व तथा मंदार को त्रिमूर्ति से संबद्ध किया गया । त्रिपत्नीय (विल्व) वृत्त शिव के त्रिशूल से मिलते हैं । अतः उनके फल-फूल-पत्ते पूजा के चढ़ावे हो गये । 'कल्पवल्ली' के रूप में लताओं ने अलंकरण-अभिप्राय का धर्म स्वीकार किया । किंतु मूल रूप से यही जगदा सच है कि गुप्तों की कला-संस्कृति में पशु-पक्षी अधिकतर मनोरंजनकारी हो गये । केंद्र में कुलीन मनुष्य की प्रतिष्ठा हो गयी ।

इस तथाकथित 'स्वर्ण काल' के उपरांत हम एक लंबे और विलंबित मध्य-काल (६००-१३०० ई० १०) को पाते हैं ।

### (घ)

सुविधा के लिए मध्यकाल (६००-१३०० ई० १०) के दो खंड किये जाते हैं—पूर्व मध्यकाल तथा उत्तर मध्यकाल ।

वस्तुतः पूर्व मध्यकाल (६००-९०० ई०)-में कन्नौज के हर्षवर्धन (६३०-६४७ ई०) एक द्वितीय समुद्रगुप्त की तरह तेजस्वी है । वे स्वयं भी नाटककार थे तथा कादंबरी के रचयिता वाणभट्ट उनके राजकवि थे ।

इस समय-खंड में और भी कुछ घटा । मध्य एशिया के स्टेपीज से आने वाले हूण सरदार मिहिरगुल (५०२ ई० १०) ने गांधार के सघारामो तथा स्तूपों को धूल में मिला दिया । इस पृष्ठभूमि में हर्ष के राज्य का अभ्युदय हुआ । गुप्तों के समय में शिव और विष्णु की जो द्विमूर्ति बनी थी, हर्ष ने उसका वर्धन करके सूर्य और विष्णु और बुद्ध की त्रिमूर्ति में संशोधित कर दिया । अंत में वे महायानी बौद्ध हो गये । इसी कालखंड में शंकर (वेदांती), कुमारिल (नैयायिक) तथा सरहपाद (तांत्रिक) जैसे प्रकांड दार्शनिक हुए और इसी काल में भामह, दंडी, वामन, आनंदवर्धन जैसे काव्य-शास्त्री भी हुए । यह कालखंड महान् सृजनात्मक प्रतिभाओं तथा ढलते हुए स्वर्ण-काल के सहअस्तित्व का था । अतः धर्म लोक के बजाय लोकोत्तर दिशाओं में

उन्मुख हुआ, काष्ण प्राकृतों से छूटकर व्याकरण और अलंकार के नियमों में बंधा; चित्तन तक (प्रमा) के बजाय ब्रह्मज्ञान (प्रज्ञा) को परम सत्य मान बैठा, और जन-जीवन में तांत्रिक साधनाओं का अतिचार उभरने लगा। अब जातक कला एवं जीवन के जैसे प्रेरणा-स्रोत नहीं रहे। उनकी जगह पुराणों, आगमों तथा तंत्रों ने ले ली। फलतः पौराणिक एवं तांत्रिक मिश्रकों के अनुरूप मध्यकालीन मूर्तियां गढ़ी गईं। कान्हेरी गुफाओं में ग्यारह शिरो वाले अवलोकितेश्वर की मूर्ति तथा तेईस फुट ऊंची खड़े हुए बुद्ध की मूर्तियां तक बनीं। अतिरिक्त भूजाओं तथा शिरो की बजह से इस काल की मूर्तियों में संतुलन भंग हो गया; समतलकार और अलौकिकता के तत्त्वों का प्रभुत्व छा गया। कला में रीति और अलंकरण की तूती बोलने लगी। अतएव शिल्प में गुप्तकालीन 'रूप' तो बरकरार रहा लेकिन 'विषयवस्तु' बदलती-विगड़ती चली गयी।

इसके साथ-साथ कुछ ऐसा भटा कि पर्वतों पर पुराणों की कथाओं को उत्कीर्ण किया जाने लगा। अतः ढाई आयामों वाली शृंगकालीन शैली की ओर मानों प्रत्यावर्तन हुआ क्योंकि प्रतिमाओं की शिलाओं पर घुटना या। वे पृथक् नहीं हो सकी। इसमें अशोक की परंपरा का भी चहल हुआ। अशोक ने पर्वतपठों पर धर्म-लिपियां खुदवाई थी तो इस काल में पर्वतपठों पर पौराणिक कथाओं के विशाल दृश्य उकेरे गये। इत्युरा के ब्राह्मण-बौद्ध-जैन मंदिर; हाथीगुफा (एलिफेंटा) का शिव-मंदिर; तथा मामल्लपुरम के रथ-मंदिर इस विराट् शिल्प-महोत्सव के प्रमाण हैं। हाथीगुफा में अंकित शिव-पार्वती विवाह और त्रिमूर्ति; इत्युरा में अंकित रावण द्वारा कैलासोत्तोलन, नृसिंहावतार, भैरव, शिव-पार्वती विवाह आदि; तथा मामल्लपुरम (या महाबलिपुरम) में शेषशायी विष्णु, दुर्गा-महिषासुर संग्राम, भगीरथ-तपस्या आदि के दृश्य अपनी विराटता, विशालता और विलक्षणता से हमें चकित कर देते हैं। मामल्लपुरम या महाबलिपुरम के स्मारक पल्लव युग की देन हैं। यह गुफाओं, मंदिरों तथा शिलाओं पर उभरा एक शिल्प-पत्तन है जिसमें तीन पल्लव सम्राटों के शासनकालों के अनुरूप तीन विभिन्न शैलियां विकसित हुईं : महेंद्रवर्मन (६००-६३० ई० प०), महामल्ल नरसिंहवर्मन प्रथम (६३०-६६०) तथा राजसिंह नरसिंहवर्मन द्वितीय (६६०-७१५ ई० प०)। इनमें से महामल्ल शैली के मंडप और गुफाएँ सर्वोत्तम हैं। राजसिंह की रानी रंगपताका ने कांचीवरम में कैलासनाथ मंदिर का निर्माण कराया था। मामल्लपुरम-समूह में पांच रथ तथा पांच गुफा-मंदिर प्रमुख हैं। धर्मराज-रथ पिरैमिड की आकृति का, भीम-रथ शिखर या शाल आकृति का, अर्जुन-रथ शैवमंदिर की आकृति का, द्रौपदी-रथ झोंपड़ी की शबल का, नकुल-सहदेव-रथ अलंकृत आकृति का है और सभी रथों पर शैव एवं ब्राह्मण कथाचित्र खुदे हैं। इसी तरह चट्टानों को काटकर बनाये गये चित्रालेख विलक्षण और विस्मयकारी हैं। दो विशाल गोल पत्थरों (६६ फुट X २३ फुट) पर ये उकेरे गये हैं। जिनके बीच की दरार से समुद्रतल से निकलते हुए नाग अंकित हैं। अतएव महाबलिपुरम, इत्युरा और हाथीगुफा के शिल्प, शैली, भाव आदि सभी कुछ समतलकार-

पूर्ण है, अद्भुत है और अतिमानवीय परिश्रम का फल है। सामूहिक श्रम, सांप्रदायिक साधनाएं तथा शिल्पियों को रोजगार—इन तीनों लक्ष्यों को पूरा करने के लिए ऐसा अतिमानवीय आयोजन हुआ।

आनंद, आश्चर्य और अलंकार इस युग की सामाजिक चेतना ही बन गए लगते हैं जो काव्यशास्त्र के रस-चिंतन में भी गृहीत हुए हैं। फलतः एकादशमुखी अवलोकितेश्वर, अष्टभुजा दुर्गा के अलावा दक्षिण में दशभुज नटराज की प्रतिमाएं भी बनने लगीं। अतएव इस कालखंड में काव्य तथा शिल्पशास्त्र की आत्मा (रस) मानो एक हो गयी। जब एक भव्य परंपरा के अनुकरण में केवल 'रूप' ही ग्रहण किया जाता है तब विकल्पतः अद्भुत और लोकोत्तर रचिबोध ही बच रहता है; तथा सहज एवं लौकिक रसास्वाद क्षीण होता जाता है। तो, गुप्तकाल तथा गुप्तकाल के रूप एवं रूढ़ि को ग्रहण करने का परिणाम इस युग को मिला। इस कालखंड के सौंदर्यबोध को हम 'रूपपरक उदात्त' (सब्लाइम ऑफ दि फार्म) कहेंगे।

उत्तर मध्यकाल (६००-१३०० ई०) में दोबारा प्रत्यावर्तन होता है। पूर्व मध्यकाल में जिस तरह शुभयुगीन शैली की ओर प्रत्यावर्तन-सा हुआ था, अब इस काल में वह पूर्व मध्यकाल के नेतिकरण (निगेशन) वाला प्रत्यावर्तन हो गया। इस काल में 'विराट्' के बजाय लघु, 'उदात्त' के बजाय शोभन, 'कार्य' के बजाय काम आदि की आराधना हुई। यह समय चंदेल, परमार, राठौड़ (राष्ट्रकूट) राजवंशों का है। सोरोकिन के शब्दों में 'सैंसेट'-संस्कृति का प्रसार हो चला।

इस काल में पांच-छह शिल्प क्षेत्रों की प्रमुखता है—(१) बंगाल-मगध के पाल सम्राटों के क्षेत्रों में बनीं (प्रधानतः) तांत्रिक मूर्तियां; (२) दक्षिण में चोल तथा होयशल सम्राटों द्वारा बनवाये गये मंदिर (वेल्लूर का चेन्नाकेशव मंदिर, चिदंबरम्, मदुरै); (३) धारा नगरी के परमारों द्वारा मालवा में बनवाये गये मंदिर; (४) चंदेलों द्वारा खजुराहो में बनवाये गये मंदिर; (५) गुजरात के सोलंकियों तथा अजमेर के चौहानों द्वारा बनवाये गये मंदिर; तथा (६) कांगड़ा, चंबा (लक्ष्मीनारायण मंदिर), भरमौर, नगौर, वैजनाथ, मसरूर के मंदिर। मंदिरों के ये मंडल क्षत्रिय 'राजा' तथा राजपूत 'राज' की धारणा के अनुरूप हैं। बहुधा इनमें गुप्तों के कलात्मक रूप की ढली हुई वृत्तियों का प्रसार हुआ है। वास्तु की दृष्टि से इन मंदिरों में देश-प्रस्थानवादी कला-शैलियों की इतनी विविधता है कि शिल्प की दृष्टि से इनकी तुलना केवल कुपाण काल से ही हो सकती है। शिल्प की कला-शैलियों की इतनी प्रचुर विविधता की एक अन्य तुलना भी हो सकती है : परवर्ती काल (ई० प० १५००-१८००) में राजपूत कलम की चित्रशैलियों से ! राजपूत राज की आधार मानने के कारण. बीकानेर से गुजरात तक, जोधपुर से ग्वालियर तक, आम्बर से उदयपुर तक तथा (पहाड़ी भी) जम्मू, कांगड़ा, गढ़वाल, बसोहली, चंबा आदि तक भी राजपूत-कला के क्षेत्र में आ जाते हैं। आनंद कुमार-स्वामी की इस स्थापना से देशाभिधान की उलझन दूर हो गई। जयसिंह नीरज इसके अपभ्रंश-शैली के नवीन संस्करण होने की पुष्टि करते हैं तथा रामगोपाल-

विजयवर्गीय इसे अजंता-काल के चित्रों से जोड़ते हैं।<sup>१</sup> पंद्रहवीं शती के उत्तरार्द्ध और सोलहवीं शती के आरंभ में कुशवाहों, राठीड़ों, हाडाओं तथा सिसोदिया के राजपूत वंशों ने राजस्थान में अपने राज कायम कर लिये और इनकी राजधानियां ही राजस्थानी कला की चार पीठ बनी। अतः जयपुर, जोधपुर, बूंदी और उदयपुर कला-शैलियों के वैसे ही केंद्र बने जैसे काव्यशैलियों में गौडी, मागधी, बौद्धी या अवंतिका आदि की स्वीकृति हुई। कला की विषयवस्तुएं भी विभिन्न धर्मों के अनुसार ढली। कुशवाहे शाक्त थे; फिर शैव बने। राठीड़ों में जोधपुर के राठीड़ नाथ थे तथा किशनगढ़ के वल्लभ प्रतिपादित पुष्टिमार्गीय वैष्णव थे। कोटा-बूंदी के हाडा वल्लभीय थे। सिसोदिया शैव थे। अतः जिस तरह इत्युरा में ब्राह्मण-जैन-बौद्ध इतिवृत्तों का संगम हुआ, उसी तरह राजपूत चित्रकला में जैन-शैव-वैष्णव विषयवस्तुओं को अंकित किया गया। अंततः वल्लभ संप्रदाय की सगुणोपासना वाली जीवन-दृष्टि प्रधान हो गयी। चार प्रधान कलापीठों से अनेक छोटी-छोटी उपशैलियां भी उभरीं—(१) बूंदी और कोटा; (२) मेवाड़ (उदयपुर और नाथद्वारा की उपशैली समेत), वासवाड़ा, प्रतापगढ़; (३) मारवाड़ (जोधपुर तथा नागौर उपशैली समेत), बीकानेर, जैसलमेर किशनगढ़; और (४) जयपुर, करौली, अलवर, भरतपुर। इनमें भी मेवाड़, किशनगढ़ और बूंदी (की) सर्वोत्तम शैलियां हैं। क्षत्रिय राजा और राजपूत राज की अवस्थाओं के अनुरूप ही इन शिल्प, वास्तु और चित्रकलाओं का संयोजन हुआ।

व्यापक रूप में इन शैलियों में आभिजात्य तथा अलंकरण इतना ठूस-ठूसकर भरा गया है कि मूर्तियों का ज्योतिदर्शन ही ढंक-सा गया है। अब ये मंदिर देवताओं तथा देवयोनियों के आवास-क्रीड़ा के स्थल नहीं लगते, अपितु क्षत्रिय राजाओं के महलों की राजसभा तथा अतःपुर की जगरमगर और चकाचौध लगते हैं। इनमें—विशेष रूप से उत्तर भारत के मंदिरों में—जालियों, झरोखों, बेलबूटों, झालरों, गोमूर्त्तिकाओं आदि के द्वारा—शान-शीकत का राजसी अनुकरण हुआ है। यह एक विरोधाभास है कि अनेक मौलिक वास्तु शैलियों वाले ये मंदिर (शिल्प की दृष्टि से) केवल ऐश्वर्य और दंभ और बासीपन को ही दुहराते हैं। इनमें से कदरियानाथ महादेव का मंदिर (खजुराहो), सास-बहू का मंदिर (ग्वालियर), ओसिया का सूर्य-मंदिर (जोधपुर), सूर्य-मंदिर (कोणार्क), राजराजेश्वर मंदिर (तांजौर), चेन्ना-केशव मंदिर (बेत्तूर) आदि में किसी-किसी स्थूल में शिल्पकला की श्रेष्ठता भी गोचरीभूत होती है। इष्टार्थक भावनाओं के वजाय नियमबद्ध बुद्धि के अनुशासन में कम-मे-कम इन शिल्पों का रूपविधान हुआ है; यद्यपि शिल्पियों ने मूर्तियों की मुद्राओं की तलाश में नृत्य, नाट्य, संगीत, काम, आदि कई अन्य शास्त्रों का अवगाहन भी किया : विशेषतः कामशास्त्र और काव्यशास्त्र, नाट्यशास्त्र और संगीतशास्त्र का। भामह और भट्ट लोल्लट से लेकर राजशेखर और अभिनवगुप्त तक काव्यशास्त्र की धुरी में भी अन्य शास्त्रों को संदर्भित करने के सौदर्यतात्त्विक दर्शन किये गये हैं।

१. २० 'अभिला' का 'राजस्थान : साहित्य-सङ्ग्रह-रत्ना विमंशक', मई १९७१, पृ. १०१, १३३।

इत अवधि में यही प्रवृत्ति मृजन और सोकर्म की दीपशिखा ज्योतिर रपती है, अन्यथा शिल्प के अंतर्गत तो इन मूर्तियों के प्रमाण, मान, लक्षण, आयुध आदि सभी शिल्पशास्त्र की रूढ़ियों एवं राजपूत नामंतों और ठाकुरों की भोगवादी टसक में जकड़े हैं। इन मूर्तियों में अंगों में इतनी लचक, लोच, बंकिमता तथा बल है कि कई मुद्राओं में शरीर-रचनातत्त्व (एनाटमी) का अतिप्रमण तथा फातासी का अतिरंजन हो गया है। फलतः कुछ मूर्तियों के गठन तथा टनन भावों की मवेदनशील गहराई को काटे से चाहर घीच लाते हैं। यहाँ अलंकरण एवं अंगमुद्राएं, दोनों ही अतिशय हैं। भारतीय काव्यशैलीशास्त्र में भी—भामह और दंडी जैसे वैयाकरणों के बाद—चटोर शृंगारिकों की शोभावादा नजर आती है। उनकी प्राथमिक मान्यता ही यही है कि प्रायः सभी अलंकार अतिशयोक्ति-मर्भ होते हैं जिससे उचित में चमत्कार आता है तथा अनिवंचनीय शोभा अर्थात् भावसौंदर्य का उन्मेष होता है। ऐसा लगता है कि इस काल में जिस तरह ध्याकरण का शोभारजन 'अलंकार' में हुआ, उसी तरह शिल्प में मानव-अंग की अतिरंजना 'मुद्रा' में हुई।

इस तरह पूर्ववर्ती मध्यकाल (६००-९०० ई०) के 'चमत्कार'-बोध को उत्तर मध्यकाल (९००-१३०० ई०) की 'अतिरंजना' अपने इद्रजाल में बाध लेती है। चमत्कार घटना और चरित्र से सशिलप्ट था तो अतिरंजना स्वरूप और संरचना में आवद्ध हो गई। इसीलिए 'पुरष'-केंद्रीय सागरूपकों के श्रीसूत्र अथ 'रमणी'-केंद्रित हो गये (वामन और खजुराहो, अभिनवगुप्त और शाक्त)।

अथच यही अतिरंजना (अतिशयोक्ति, अतिशयता, अलंकरण, शृंगार, शोभा आदि) इन मूर्तियों की 'रमणीयता' का हेतु भी है। कुंतक में तो सौंदर्याघायक शब्दों का एक शब्दगुच्छ ही रच डाला। इनकी ज्ञानगोचरता लौकिक है किंतु ये मानो नृत्य, संगीत, काव्य, काम की मुद्राओं, रागों की रागिनियों, वाद्यों, सुरों, तालों आदि के सम्मूर्तवान (आइकॉनिक) मानवीयकरण है। यह इस क्षयिष्णु काल की महत्तम और अंतिम उपलब्धि है। ऐसा लगता है कि शिल्पी पुनः शुंगकालीन शिल्पियों की तरह मानव-मिथुन तथा मानव-कलाकर्मों के माडल गढ रहे हैं। वे असंख्य प्रयोग कर रहे हैं, नाना क्षेत्रों में घुसकर निजता तलाश रहे हैं किंतु अब उन्हें पचासन या सिंहासन जैसी कोई ढलन नहीं मिलती। सारे समाज का शरीर ही त्रिभंग हो चुका है; कभी वे (शुंगकालीन ब्राह्मण-परंपरा के अनुसार—) कामशास्त्रीय आसनों को अंकित करते हैं तो कभी काव्यशास्त्रीय विभेदों के अनुसार नायक-नायिकाओं को गढते हैं; कभी नृत्य के अंगों को आलेखित करते हैं तो कभी रसानुवर्ती अनुभावों-संचारियों का भाव-लोक व्यंजित करते हैं। वे एक झटके में ब्रह्मसे से सब कुछ कर डालते हैं। इस मृजन में—इस मानवीय मृजन में—ही वे अकस्मात् शिल्पशास्त्र की परिपाटियों को भी कही-कही तोड़ देते हैं। सभवतः इन मंदिरों का मानवीय संसार देवसंसार से अधिक मौलिक, अनूठा, निर्भक तथा मनोरजक है। यदि इन शिल्पियों को लोक-जीवन को उतारने की वैसी आजादी मिली होती जो भरहूत-साची-अमरावती के लोककर्मियों को मिली थी, तो इनका निगूढ मानवीय संसार इटली के ५१

घादी रिनैसा की तरह ही हो गया होता (क्योंकि कालखंड के अलावा सामाजिकार्थिक रूपायनों में एक जैसी तद्दीलियां हो रही थी) और तत्कालीन सामाजिक जीवन के अनुशीलन का एक महान् चित्रात्मक इतिहास भी बन गया होता। किन्तु एक खड़ा विभाजन हुआ : देवमूर्तियों के अंकन में कठोर रुढ़ियां हैं किन्तु मानवीय जगत् में उदारता की तलाश है।

एक घात और। काव्यशास्त्र, कामशास्त्र, नाट्यशास्त्र, धर्मशास्त्र, संगीत-शास्त्र, वास्तुशास्त्र आदि का मेल कराने वाले यह शिल्पसंसार हमारे सम्मुख— 'संश्लिष्ट वास्तुशिल्पशास्त्र' (टोटल आर्कि-स्कल्पचर) को एक बड़ी धुनोती और समावना का दिग्दर्शन करता है।

इसके बाद शिल्पकला का लगभग ह्रास हो जाता है। मुसलमान शाहंशाहों की हुकूमतों में शिल्पकला तकरीबन घटम हो जाती है। इस ह्रासक्रम में महाराणा कुभा के कीर्तिस्तंभ (१५वीं शती), मानसिंह के गोविंद देव के मंदिर (बृंदावन, १६वीं शती) के अलावा दर्शनसूत्र के लिए हम कुछ विशेष कथनीय नहीं पाते।

हमने जैनशिल्प, धातुप्रतिमाओं तथा दक्षिण की कांस्यमूर्तियों की चर्चा नहीं की है। हम तो प्रधान रूप से वास्तु तथा शिल्प के युग्म से ही संलग्न रहे हैं। जहां तक धातुमूर्तियों का संबंध है, उनकी एक पट्टी तो दक्षिण में बंष्णव-शैव मूर्तियों की है; दूसरी पट्टी काश्मीर से कांगड़ा तक की है; तीसरी पट्टी चंबा-भरमौर से शुरू होकर (नालंदा और कुरकीहार से होती हुई, पाल राज्य को शामिल करके) उत्तर में नेपाल-तिब्बत तक जाती है। इस तरह काश्मीर से तिब्बत तक फैली इस सर्पाकार पट्टी को हम 'कांस्यमूर्तियों की पट्टी' कह सकते हैं। चंबा में गीरीशंकर, तारा, गणेश, हरिराय आदि की चार-चार फुट की जो पीतल या कांस्यप्रतिमाएं हैं वे (दक्षिण की धातुमूर्तियों की तरह) ढाली नहीं गईं, बल्कि गढ़ी गई हैं। अस्तु।

आनंद कुमार स्वामी भारतीय मूर्तिकला की दो देवें मानते हैं— शांत समाधिस्य बुद्ध और गति-तालयुक्त नटराज ! हम लोकजीवन के एक और प्रतीक को शामिल करने की इजाजत चाहेगे : शालभंजिका यक्षिणी ! ये भारतीय-हिंदुई-शिल्पकला का त्रिकोण बनाती हैं।

ललित कलाओं के अंतर्संबंध विचित्र और नये हुआ करते हैं। तेरहवीं-चौदहवीं शती में अगर शिल्प और वास्तुकला की मैत्री की मशाल बुझती है, तो ठीक इसी समय चित्र और काव्यकला की दीपशिखा जगमगा उठती है। शिल्पकला का अबसान तथा चित्रकला का उत्थान मानो अनुक्रमार्थित हो गया है। चट्टानों का स्थान जैन-आमागपट्ट तथा राजपूत चित्रकला के फलक (कागज) ले लेते हैं। शिल्प की विराटता और विशालता चित्रफलकों की लघुरूपता (मिनिएचर) में सूक्ष्म, ललित और रसमय हो जाती है। राजपूत कलम की लगभग दस शैलियों की चर्चा हम कर चुके हैं। इनमें भी युगबोध वही उत्तर मध्यकाल वाला ही है। रामगोपाल विजयवर्गीय के शब्दों में 'किशनगढ़ की चित्रपरंपरा विशुद्ध शृंगार-प्रधान होने के कारण अधिक सरस बनी तथा उसमें राजस्थानी धार्मिक भावनाएं पूर्णरूप से विकसित

हुई। जयदेव की अष्टपदी, मूरदास के पद इस शैली में चित्रित हुए तथा प्रेम के सिंहासन पर बैठी मायाविनी राधारानी, जिनके चरण-स्पर्श के लोभी मुण्डित-मुकुट केशव चित्रों के नायक थे। राधा के अधर-पल्लवों पर विजित स्मित-चंद्रिका में मन का सब कुछ डूब गया। किशनगढ़ के चित्र आध्यात्मिक मार्ग के प्रकाश-नक्षत्र थे। बूंदी-चित्रों में प्रेमलीला के रास-विलास चित्रित किये गये। जयपुर में कृष्ण-राधा की युगल छवि देखी। जोधपुर में वीर भावों को प्रेम की सुधा-माधुरी में डुबो दिया तथा उदयपुर में कृष्णचरित के सभी अंगों को रूपबद्ध करने में रस लिया। इस प्रकार अनेकानेक व्यंजना-विलास की रूपलहरी राजस्थान के कलाकोप में रत्नों की तरह भर गयी।<sup>1</sup>

इस तरह शिल्पकला की भाँति चित्रकला सार्वजनिक मंदिरों में नहीं, बल्कि राजपूत राजाओं के निजी रंगमहलों में, कामिनी की तरह, रम गयी। क्या यह एक गजब का विरोधाभास नहीं है कि लगभग सोलह सौ वर्षों तक साथ-साथ रहने वाली शिल्पकला तथा वास्तुकला अब विद्युत्त हो जाती हैं तथा उनके स्थान पर, मुगल-शासन के स्थिर होते ही, चित्रकला और वास्तुकला का पृथक्-पृथक् अभ्युत्थान होता है; लेकिन शिल्पकला वही, बहुत दूर, पीछे छूट जाती है—मोहेनजोदडो के सार्व-जनिक स्नानागारों में। सार्वजनिक मंदिरों और विहारों-गुफाओं में।

×

×

×

युगलरूप में आर्य और ग्रीकों की सौंदर्यबोधक मंस्कृति के दिग्दर्शन के उपरांत अब हम अगले दो अध्यायों में आसानी से आधुनिक मार्क्सवाद, और मिथक रचना-शास्त्र तथा आधुनिक भाषादर्शन के संदर्भों को ले सकेंगे।

१. 'राजस्थानी चित्र-परंपरा' शीर्षक लेख, पृ० १३३-३४।



## माक्सवाद में सौंदर्यतत्त्व के प्रतिमान और आयाम

### (क) समस्याओं का क्लासिकी सप्तयाम

प्रतिमानित माक्सवाद के अंतर्गत पहले-पहल तो हम निम्नलिखित सौंदर्यबोधोपात्मक समस्याओं पर विचार करेंगे :—

(१) भाव (आइडिया), (२) सौंदर्यबोध (सेंस ऑफ ब्यूटी), (३) वस्तु और रूप, (४) यथार्थता, (५) राजनीति, (६) नैतिकता, और (७) हमारे युग का नायक ।

(१) माक्सवाद के अनुसार (अ) भाव समाज के आर्थिक ढांचे (= 'आधार') एवं वर्गीय हितों के प्रतिबिम्ब हैं। यह आर्थिक भित्ति या 'मूलाधार' है।

(ब) भाव वातावरण में अभिव्यजना प्राप्त करते हैं। यह वातावरणात्मक भित्ति है।

(स) भाव वस्तुओं के 'दर्पण-बिम्ब' हैं। यह ज्ञान-भीमोसात्मक भित्ति (ऐपिस्टेमोलॉजिकल बेस) है।

हमें 'निर्विकल्प भावों' की हीगेलियन भव्यता तथा आर्थिक तत्त्वों की माक्सिय सत्यता के धर्म्यान् चुनाव करना ही होगा।

(अ) भाव सुपरिगठन के स्तंभ होते हैं। क्यों ये सुपरिगठन में पल्लवित होते हैं जो स्वयं पदार्थ पर आश्रित हैं। अतएव भाव भी वास्तविक होते हैं। क्योंकि आधार की रचना वर्गीय संबंधों से होती है और भाव सामाजिक वातावरण के दावेदार होते हैं; इसलिए ये वर्गीय हितों के अप्रत्यक्ष और उदात्तीकृत रूप होते हैं।

अतः भाव वास्तविक और वर्गीय हितों की अभिव्यक्ति होते हैं। जिस प्रकार श्रम सभ्यता में भौतिक उत्पादन करता है, उसी प्रकार भाव सस्कृति में बौद्धिक

उत्पादन । संस्कृति का क्षेत्र कला के अलावा दर्शन, धर्म, विज्ञान, राजनीति, कानून, नैतिकता इत्यादि भी होता है जिसके फलस्वरूप सौंदर्यबोधशास्त्र में केवल सुंदर भाव ही नहीं, बल्कि नैतिक, धार्मिक, राजनीतिक, दार्शनिक विचार आदि भी प्रहीत होते हैं । कला केवल कला के लिए नहीं हो सकती, क्योंकि भावों के क्षेत्र व्यापक हैं ।

लेकिन भौतिक ज़िंदगी में उत्पादन का ढंग ही साधारणतया मनुष्यों की बौद्धिक ज़िंदगी को निर्धारित करता है । अर्थात् प्रत्येक ऐतिहासिक समय में भावों में परिवर्तन, विकास और वृद्धि होती है । गुप्त-कालीन अजंता के भित्ति-चित्रों में तथा राजा संसारचंद्र कालीन कांगड़ा कलम के चित्रों में, जातक-कथाओं में वर्णित बुद्ध-चरित्र में और अश्वघोष के बुद्ध-चरित्र में, भरहुत-कालीन अर्द्धनग्न अनेक लड़ियों से कटि अलंकृता यक्षिणियों और गुप्त-कालीन गोल उभरे अंगों वाली, आवरणवावगुठिता यक्षिणियों में जो बौद्धिक स्तर तथा कुशलता की सापेक्ष परिष्कृति मिलती है, वह भौतिक उत्पादन के औजारों की तरक्की (टेक्नालाजी) तथा सामाजिक संबंधों के परिवर्तन के कारण ही हो सकी है । भौतिक ज़िंदगी में उत्पादन के ढंग का विकास भावों को भी उत्तरोत्तर श्रेष्ठता में परिणत करता जाता है । यहां हम पुनः एक पूर्वोक्त सूक्त दोहराते हैं : 'नवोदित भौतिक संबंध जनता की चेतना में पहले नहीं प्रविष्ट होते, लेकिन नवोदित विचारधारात्मक संबंध पहले ही जन-चेतना में घर करने लगते हैं ।

अतः भौतिक संबंधों और बौद्धिक संबंधों में आपसी संबंध भी हैं । मनुष्यों की भौतिक सक्रियता तथा भौतिक आदान-प्रदान अर्थात् वास्तविक ज़िंदगी के साथ ही भावों, विचारों और चेतना की मृष्टि अंतर्प्रवित रहती है । जैसे विद्यापति के युग की राधा की भावनाओं को हम 'कनुप्रिया' की राधा के साथ नहीं जोड़ सकते ।'

(ब) मनुष्य—वास्तविक और सक्रिय मनुष्य—ही अपने भावों, धारणाओं और विचारों इत्यादि के उत्पादक है । अर्थात् मनुष्य के आपसी संबंध वातावरण की मृष्टि करते हैं । कला और साहित्य में यह वातावरण समाज से, कलाकृतियों से, पुस्तक-भंडारों से एवं कलाकारों के जीवनी से प्राप्त होता है । समाज का वातावरण वर्गीय अभिरुचियों से ओत-प्रोत होने के कारण तथा कलाकार का किसी वर्ग का सदस्य होने के कारण तथा कलाकृतियों का किसी विशेष ऐतिहासिक युग में प्रणयन होने के कारण भावों की दिशा भी इनसे संचालित होती है और वे इन्हीं आदान-प्रदानों के अभ्यस्त हो जाते हैं । लेकिन मनुष्यों की जीवन-क्रिया भी निश्चित मनुष्यों की होती है । ये निश्चित मनुष्य हैं जो दूसरे लोगों की कल्पना के मुताबिक नहीं होते हैं; न ही अपने मनोनुकूल होते हैं । बल्कि ये निश्चित हैं अर्थात् जिस प्रकार ये भौतिक उत्पादक हैं, प्रभावोत्पादक है या सीमाओं के अंदर सक्रिय है, वह कमोबेश उत्पादन-शक्तियों से निश्चित होता है । इसलिए ही कालिदास या भारवि के युग में कोई भी केवट या किरात को नायक बनाकर चतुर्धोरत्व का उल्लंघन करने की कल्पना ही नहीं कर सकता था । लेकिन आज माइकेल मधुसूदन दत्त मेघनाद के, प्रेमचंद होरी महतो के, नागार्जुन वरुण-वेटी मधुरी के या जगदीशचंद्र ज्ञानो के नायकत्व के स्थान पर केवल ब्राह्मण-अत्रिय नायक-नायिकाओं की ही प्रतिष्ठा का विचार तक नहीं कर सकते । अतः

भावों, विचारधाराओं तथा अभिव्यंजनधों की सीमा भी सामाजिक वातावरण से सीमित होती है और उनकी प्रकृति प्रथम या अथवा वर्गीय प्रवृत्त्यात्मकतामय होती है।

कार्ल मार्क्स ने दावा किया एक सूत्र में बताया है : "मनुष्यों की चेतना उनके अस्तित्व को निर्धारित नहीं करती। इसके विपरीत उनका सामाजिक अस्तित्व उनकी चेतना निर्धारित करता है।" यहाँ दो बातें जाहिर हैं—जैविक पदार्थ से ही मानस का विकास होता है, और साधारण अस्तित्व के बजाय सामाजिक अस्तित्व ही चेतना का विकास कर सकता है। सामाजिक अस्तित्व मनुष्यों को पशुओं के अस्तित्व वाली स्थिति से ऊँचे ले आता है; उन्हें सामाजिक दृष्टि से उपयोगी कामों का कर्ता बना देता है; उन्हें लाभदायक बौद्धिक उत्पादनों के लिए भी सक्रिय बना देता है तथा उनकी सामाजिक चेतना पर भौतिक शक्तियों के नियंत्रण लागू कर देता है। इन चार कारणों से भाव वातावरण में विशिष्ट अभिव्यंजना प्राप्त करते हैं। जहाँ महा-भारत में वर्णित धर्म-युद्ध के वातावरण की अभिव्यंजना की 'पृथ्वीराज रासो' में वर्णित संयोगिता-अपहरण से उत्पन्न युद्ध के वातावरण अथवा भारतेंदु काव्य में उप-निवेशवादी आधुनिक अंग्रेज फौजों के धर्म-युद्ध के वातावरण की अभिव्यंजना से तुलना करें। यह अंतर साफ नज़र आ जायेगा। स्थायी भाव में तो मौलिक परिवर्तन लगभग नहीं हुआ है, किंतु सामाजिक विकास-क्रम के साथ इंद्रिय-बोधों में परिष्कार ही गया है।

(स) भावों की ज्ञान-मीमासात्मक भित्ति ही उन्हें चेतना की भित्ति प्रदान करती है। और चेतना के लिए चेतन अस्तित्व की भित्ति अनिवार्य है। यदि अस्तित्व—चेतनायुक्त अस्तित्व—ही न हुआ, तो भावों की सृष्टि किस प्रकार होगी? अतः मनुष्यों का अस्तित्व ही उनकी वास्तविक जीवन-प्रक्रिया है। जीवन चेतना के द्वारा निर्मित नहीं होता (जीवन के अभाव में चेतना कहाँ से आयेगी?), बल्कि चेतना ही जीवन के द्वारा नियमित होती है। मनुष्य के इंद्रिय-बोध का निर्माण एक-दो मनुष्यों का नहीं, निरपेक्ष चेतना का नहीं, अमूर्त दैवी वरदान का नहीं, 'अब तक के समूचे विश्व-इतिहास का काम है' (—मार्क्स)। इसका तात्पर्य यह हुआ कि (क) भावों की सृष्टि और आरंभ उस दस्तु पर आश्रित है जो स्वयं भाव नहीं है; और (ख) सामाजिक विकास के साथ-साथ इंद्रिय-बोध भी परिष्कृत होता रहता है। दृढात्मक भौतिकवाद के मात्रा से गुण में परिवर्तन के नियम के अनुसार भौतिक जगत् में विकास के फलस्वरूप जटिलताओं में वृद्धि होती है जिससे पदार्थ के नये गुणों का अभ्युदय होता है। मानव-अस्तित्व में ये नये गुण जीवन तथा अस्तित्वक हैं। इसीलिए हम वास्तविक और सक्रिय मनुष्यों, तथा जटिलतर होती हुई भौतिक ज़िदगी से अपनी छानबीन आरंभ करते हैं और उनकी वास्तविक जीवन-प्रक्रिया की बुनियाद पर विचारधारात्मक संघटनों की प्रतिध्वनित करते हैं। अतः भाव उत्तरोत्तर स्थायी भावों, विचारों तथा विचारधाराओं में विकसित होते जाते हैं; और आधिक तत्त्व

१. दे० 'ए काव्हीव्जुसन टू डि क्रिटिक ऑफ बोवितिकल इकोनॉमी'।

२४४ :: सासी है तीर्थप्रार्थिनक

भी जटिल से जटिलतर होते जाते हैं। इसलिए कला और साहित्य, जिनका गहरा संबंध मनुष्य के इंद्रिय-बोध से है एवं जिनका माध्यम रूपमय है, सामाजिक परिस्थितियों के सीधे 'प्रतिबिंब' नहीं, 'रूप-परिवर्तन' है।

दर्पण में पड़ने वाले प्रतिबिंब धुंधले हो सकते हैं; उनकी गहराई में अंतर आ सकता है; उनकी छवियों में परिवर्तन हो सकता है। चक्षु-पटल (रेटिना) पर पड़ने वाले छायालेख उल्टे हो सकते हैं। अतः "यदि सब विचारधाराओं में मनुष्य तथा उनकी परिस्थितियाँ कैमरे के पट्टे के छायालेखनों की तरह उल्टी हो लगती हैं, तो वे घटनाएं भी उनकी ऐतिहासिक जीवन-प्रक्रिया से उसी प्रकार उदित होती हैं जिम प्रकार चक्षु-पटल पर उनकी शारीरिक जीवन-प्रक्रिया से उल्टी प्रतिमाएं बनती हैं।" अतः मनुष्य के मस्तिष्क में बने हुए छायाभास (फंटेम) भी आवश्यक रूप से उनकी भौतिक जीवन-प्रक्रिया के ही औदात्यपूर्ण तत्त्व हैं।" यहाँ तक कि परीक्षाओं, पशु-कथाओं और पौराणिक कथाओं में भी ये छायाभास-विचार दर्पण-बिंब या चक्षु-पटल-बिंबों की तरह परिवर्तित रूप में मौजूद हैं। अतएव भावों के लगभग सभी कल्पनामय आधार भी अदृश्य रूप में ऐतिहासिक जीवन-प्रक्रिया पर ही टिके हैं।

अतः वास्तविक अनुभवों एवं इंद्रियबोधों की परिवृत्ति के कारण मनुष्य साहित्य में क्रमशः चिंतन के निष्कर्ष और जीवन के चित्र देते हैं। यह सत्य है कि आदि-काव्य में लेकर आज के 'मुक्ति-प्रसंग' तक मनुष्य के इंद्रिय-बोधों में लगभग जैविक परिवर्तन नहीं हुआ है, लेकिन सामाजिक विकास के साथ उनका परिष्कार जरूर हुआ है। यह परिष्कार अज्ञानक नहीं, इतिहास के क्रम में हुआ है। संगीत के स्वरो का सुनना, चित्रकला के रंगों पर मुग्ध होना, भावों पर झूमना, पाषाण-प्रतिमाओं की कोमलता का स्पर्श करना आदि सामाजिक विकास-क्रम में ही क्रमशः संभव हो सका है। इसलिए कला और साहित्य सापेक्षतया स्वाधीन है, लेकिन समाज-निरपेक्ष नहीं। इसके अलावा मनुष्य का इंद्रिय-बोध उसके सामाजिक विकास के पहले भी अपरिष्कृत रूप में विद्यमान था जो परिष्कृत होता चला आ रहा है और जिसे उत्तरोत्तर नये अनुभव नया चिंतन प्रदान करते जा रहे हैं। अतः सौंदर्यबोधशास्त्रीय भावों की (इमेजों में) अधिकांशतः तो इंद्रिय-बोधों की परिष्कृत छवियाँ हैं, तथा कुछ चिंतनों से आस्त 'इकाई'-विचार (कोर आइडियाज) भी हैं। इसके अलावा पुनः यह स्पष्ट हो जाता है कि कला और साहित्य सामाजिक परिस्थितियों का सीधा प्रतिबिंब नहीं, रूप-परिवर्तन है। इसका परिणाम यही होता है कि मार्क्सवादी कला में भाव तथा विचार समानधर्मा होकर आते हैं। उनकी परिणति विचारधारा तथा चिंतन के निष्कर्षों (=बौद्धिकता) में भी होती है। अस्तु सौंदर्यबोधशास्त्रीय भावों की बिंदु-रश्मियाँ रूप-परिवर्तित, चिंतन में स्थिर एवं विचारधाराओं के दर्शन से स्थायी होती हैं जिससे इनमें बौद्धिकता तथा विवरण का भी समावेश गुणात्मक ढंग से होता जाता है। यह अधिभाषा (मैटालैंग्वेज) का लोको है।

१. मार्क्स व एंगेल्स : 'दि जर्मन आइडियोलॉजी', पृ० १३-१६।

(२) सौंदर्य-बोध तथा सौंदर्य-नृजन की मनोवैज्ञानिक विधियों के विषय में भावसंवादी सौंदर्यबोधशास्त्र तत्परोपन निश्चलबंध है। तीन कारणों में चेतना को भी गिनाकर वह इनके परिपाथवें एवं परिणामों को ही उद्घाटित करता है। अस्तु।

जैसा कि हम पहले दो-तीन बार कह चुके हैं कि भौतिक संगठन में परिवर्तन अथवा विकास होने पर जटिलताओं की वृद्धि होती है जिसे पदार्थ में गुणात्मक परिवर्तन होते हैं और नये गुणों का उद्भव होता है। इसी प्रकार आदिम अवस्था से आधुनिक अवस्थाओं के विकास तक मनुष्य, कलाकार या सहृदय (गंठवृद्ध परिभाषा-सम्मत) तीनों की चेतना तथा संवेदना में भी परिवर्तन होता है। जो कलाकार अथवा सहृदय जितना भी श्रेष्ठ होगा, उसका सौंदर्य-बोध उतना ही जटिल तथा वैयक्तिक संवेदनाओं में गुंथता जाएगा। इन जटिलताओं के मनोवैज्ञानिक स्रोतों की छानबीन होनी चाहिए।

हा, यह स्पष्ट है कि इंद्रियजन्य सौंदर्य-बोध वैयक्तिक क्षमताओं पर भी आश्रित है। जो कलाकार अमरावती के गोपुरों पर उत्कीर्ण हंस-मालाओं के रूप पर मुग्ध नहीं हो सकता, या कालिदास की उपमाओं के सौंदर्य की रस-प्राया में नहीं डूब सकता, वह कलाकार की इतिहासरथी संवेदना से शून्य-सा है। अतः कला-वस्तु के प्रति इंद्रियबोध की तीव्रता व्यक्ति की अपनी क्षमता पर निर्भर करती है। लेकिन इस वैयक्तिक क्षमता का विकास होता पाया जाता है यदि हम सामाजिक मनुष्यों की ओर दृष्टिपात करें। वैयक्तिक एकात्मिकता को अलविदा देकर आने वाले सामाजिक मनुष्य—परिवार, वर्ग, जातिगत संस्कार, सौंदर्यात्मक परंपराओं में पले मनुष्य—सामाजिक मनुष्यों में भिन्न हो जाते हैं। अतः सामाजिक मनुष्यों में सौंदर्य-बोध होता है और वे अपने संस्कारों को विकसित करके उन्हें ग्रहण कर सकते हैं। क्योंकि पांच इंद्रियों का निर्माण तथा परिवर्तन व्यक्तियों ने नहीं, आज तक के विश्व-इतिहास ने किया है, अतः सामाजिक मनुष्यों के सौंदर्य-बोधों का भी स्तर बदलता जाता है।

सामाजिक मनुष्य—कलाकार तथा सहृदय दोनों—मानवीय ऐंद्रिकताओं की समृद्धि भी करते हैं। वे केवल पांचों इंद्रियों को ही नहीं, 'बौद्धिक बोधों' तथा 'व्यावहारिक बोधों' को भी क्रमशः विकसित करके अपनी बर्बर और वन्य प्रवृत्तियों को भी मानवीय बोधों में परिवर्तित कर देते हैं चाहे वह रति हो, या जस्ताह, या घृणा, या भय। वे पांच इंद्रियों + बौद्धिक बोधों + व्यावहारिक बोधों के योग से केवल मानवीय बोधों का ही संचयन नहीं करते, बल्कि उनमें ही मानवता—मानव जीवन की संपूर्णता—का अधिवास भी करा देते हैं। इस प्रकार वस्तुओं के परिवेश में सौंदर्य-बोधों की समृद्धि होती जाती है। इसका परिणाम यही होता है कि केवल सामाजिक जिंदगी तथा उपयोग की वस्तुएं, जैसे अलंकार, शृंगार-प्रसाधन, वस्त्र, दैनंदिन जीवन के उपयोग की वस्तुएं ही नहीं, प्रकृति भी मानवीय बोधों को ग्रहण करके मानवीकृत (ह्यूमेनाइज) हो जाती है। अतः सौंदर्य-बोध, वस्तुओं तथा प्रकृति दोनों को मानवीय बना देते हैं। इसका परिणाम यह है कि वन कांतारों की शोभा, निर्झरो का जल-तरंग-संगीत, कोकिल की रसीली ध्वनि, कुंजर का झूमना आदि आज भी हमारे

‘आंचलिक’ काव्य में मानव और प्रकृति की कांत-मैत्री स्थापित किये हैं।

×

×

×

एंगेल्स ने सौंदर्य-सृजन की सब से पहली समाजशास्त्रीय शर्त उस युग से मानी जय धनमानुषों के चौपायेपन का विकास होकर उनसे मनुष्यों का आविर्भाव हुआ और—‘जब हाथ स्वतंत्र हो गया’। हाथ केवल परिश्रम का उपकरण ही नहीं, श्रम का परिणाम भी हुआ। मानवीय हाथों ने ही उत्कर्ष की भव्य ऊंचाइयाँ प्राप्त की और सुंदरतम सौंदर्य-सृजन किये; हाथों ने ही धनुष-बाण तथा स्फुटनिकों और अपोलो-यानों का निर्माण किया; हाथों ने ही गोम्मटेश्वर की भीमकाय प्रतिमा गढ़ी, हाथों ने ही तानसेन का मृगमुग्ध कर लेने वाला सितारवादन किया; हाथों ने ही कागड़ा के चित्र बनाये, और हाथों ने ही ‘राम की शक्ति-पूजा’ लिखी। अतः हाथों ने सौंदर्य-सृजन की बाह्य प्रक्रिया, कौशल समेत, प्रतीक बनी।

लेकिन हाथ ऐतिहासिक विकास भी हैं। हाथों का शिल्पी मनुष्य ही सौंदर्य-सृजन करता है। यह सौंदर्य-सृजन मन, बुद्धि तथा हाथों के द्वारा होता है। इसके लिए उसे जीवन और अवकाश चाहिए अर्थात् उसे जीवन की स्थूल व्यावहारिकताओं से छूट मिलनी चाहिए; नहीं तो उसकी इंद्रियाँ जीविका जुटाते-जुटाते ही कुठित हो जाएंगी। अतः सौंदर्य-सृजन के लिए समाज में आर्थिक खुशहाली होना प्रमुख शर्त है। दूसरी शर्त सौंदर्य-सर्जक का सौंदर्य-प्राही होना है। घोर दरिद्रता में पिसती हुई जनता न तो भवभूतिके ‘उत्तररामचरितम्’ को समझ सकती है, न अमृता शेरगिल के चित्रों को। घोर भुखमरी में ग्रस्त जन के बीच कलाकार (परिष्कृत रचियों वाले) भी आत्मनिर्वासित हो जायेंगे। इसी प्रकार एक सुनार सोने के आभूषणों की पच्चीकारी या नख-शिख अलकृता राधा की अलौकिक छवि की परवाह न करके उनके बाजार-मूल्य को ही जांचेगा।

जब सामाजिक खुशहाली और सौंदर्य-प्राही परंपरा के बीच संवेदनशील मनुष्यों में से कलाकार होंगे, तभी महान् सौंदर्य-सृजन संभव होगा। लेकिन इसके लिए एकाग्रता की जरूरत है। एकाग्रता सर्जनात्मक श्रम-संभाजन के द्वारा ही मुमकिन है। भौतिक जिदगी में ऐसा नहीं होता कि बिना सौंदर्य-बोध को विकसित किये ही कोई फौजी सिपहसालार या कोई महाजन दिनभर धंधा करे और रात को कवि बन जाये। यह उदाहरण मावसं ने पेश करते हुए कलाकार के लिए भी श्रम-विभाजन की आवश्यकता प्रदर्शित की है। श्रम-विभाजन के कारण ही सौंदर्य-सृजन भिन्न-भिन्न मनुष्यों के बीच हस्तांतरित किया जाता है; नहीं तो सभी एकसाथ महानाविक, सिपहसालार, महाजन आदि न हो जायें? अतः कलाकृतियों के रूप में सौंदर्य-सृजन हस्तांतरित किया जाता है। सौंदर्य-सृजन वैयक्तिक होते हुए भी सामाजिक चेतना का ही अंश है।

सामाजिकता और ‘वस्तुगतकरण’ (आब्जेक्टिवाइजेशन) — अर्थात् वस्तुओं की समृद्धि और सभी वस्तुओं के बोधों का विस्तार — के कारण जिस प्रकार सौंदर्य-बोध में मानवीय बोध तथा इंद्रियों की मानवता की स्थापना होती है, उसी प्रकार सौंदर्य-

सृजन में भी वस्तुगत सामाजिक जीवन से ऐंद्रियता विकसित होती है—जैसे रूप-सौंदर्य के प्रशंसक लोचन, मंगीतप्रेमी कर्ण-कुहर, या सुख प्रदान करने वाली इंद्रियाँ। "इसलिए सैद्धांतिक तथा व्यावहारिक दोनों प्रकार से मानवीय अस्तित्व के वस्तुगत-करण का हेतु मनुष्यों की इंद्रियों को मानवीय बनाना तथा मानव एवं प्राकृतिक जीवन की विस्तृत समृद्धि के अनुरूप मानवीय इंद्रियों की सृष्टि करना है।" अतएव सौंदर्य-सृजन के सामाजिक तथा वस्तुगत परिवेश में सृजन तथा मानवताकरण, दोनों ही शामिल हो जाते हैं। मानवीय सृजन मनुष्यों के अलावा प्रकृति के अन्य पशु, पक्षियों, फूलों, वस्तुओं को भी ग्रहण करता है, शारीरिक आवश्यकताओं से मुक्त होता है और मार्वांभीम होता है। इसके कारण यह चयन—सौंदर्य-चयन—इंद्रिय-बोधों की ऐंद्रियक रागात्मकता से अनुरंजित होता है।

(३) अवसर वस्तु को विषय-वस्तु का अंग मान लिया जाता है जबकि वस्तु का तात्पर्य कला के विनिष्ट तत्त्व (स्पेसिफ़िक्स) हैं। हीगेल ने सौंदर्यबोधशास्त्र को चास्तविकता (सर्वसैशियलिटी) की अंतःश्रेणी (=केटेगरी) में रखकर उसे कांट की असंगतियों से बचा लिया, लेकिन अन्य समस्याएं पेश कर दी। (यहां से हम स्पष्टता के लिए कांटेंट के लिए तत्त्व का तथा 'आवजेक्ट' के लिए वस्तु का प्रयोग करेंगे)।

"हीगेल ने किसी वस्तु के तत्त्वों को आत्मात्मक द्रव्य में समझा जो, अपूर्णतया लेकिन निश्चित तौर पर, वस्तु के रूप में प्रकट होता है। कहा जाये कि वह रूप के माध्यम से 'झिलमिलाता' रहता है। भौतिकवादियों ने सौंदर्यबोधशास्त्र—विशेषकर सुंदरता—की अपनी परिभाषा में तत्त्वों की हीगेलियन व्याख्या को अस्वीकार कर दिया और उसे या तो वस्तु के उपयोगिता जैसे गुण में स्वीकार किया, या फिर उसकी साधारण विशेषताओं जैसे व्यवस्था, अनुपात, ताल, संतुलन आदि में वर्गीकृत किया—यह तय है कि स्वभावतः सुंदरता और उपयोगिता गलवांही डाले रहती हैं और अतर्संबंधित हैं, लेकिन उपयोगिता सुंदर का विशिष्ट तत्त्व नहीं है।"

तत्त्व तो प्रत्येक वस्तु के होते हैं। अतः कलात्मक सौंदर्य के भी तत्त्व होंगे। कलात्मक सौंदर्य का सृजन भी होता है, तथा आशंसा भी। अतः विषय-वस्तु तथा रूप, दोनों ही एक द्वंद्व-इकाई हैं। इन सभी तत्त्वों में कलात्मक तत्त्वों की कोई विशेषता भी है; तथा इन सबके अंतराल को गूँथता हुआ कोई मूल तत्त्व भी है।

कलात्मक तत्त्वों की विशेषता वस्तु के प्रति मानवजीवन का प्रक्षेपण (प्रोजेक्शन) है। अपने जीवन की पूर्णता, व्यवस्था, अंग-माध्यम, दृष्टि, भाव-लोक आदि के अनुरूप मनुष्य प्रकृति तथा जगत् का मानवताकरण (ह्यूमेनाइजेशन) करता है। अतः जीवन की पूर्णता और समृद्धि इनकी विशेषता है।

लेकिन कलात्मक सौंदर्य अन्य तत्त्वों से इस बात में भिन्न है कि उसका संबंध

१. माखर्स: 'इकांतामिक एंड फ़िनांसिक मीनूस्क्रिप्ट्स ऑफ १८४४', पृ० १०८।

२. अलेक्जेंडर बुरोव: 'दू मेजर प्रॉब्लेम्स ऑफ़ मानिसट ऐस्सेटिवस', सोवियत लिटरेचर, न० ३, १९५७।

मानवीय रागों से होता है। अतः इन तत्त्वों में से मूल तत्त्व उसका 'रागात्मक तत्त्व' है।

अस्तु जीवन की पूर्णता तथा रागात्मक तत्त्व ही कलात्मक सौंदर्य के 'विशिष्ट तत्त्व' एवं 'तत्त्वाधार' हैं।

कलात्मक सौंदर्य भिन्न-भिन्न कलाओं में जो प्रक्षेपण करते हैं, वह मानव की सृजनात्मक शक्तियों की पूर्णता को ही प्रकट करते हैं जो विश्व-गढ़ने के साथ-साथ विकसित होती है।

कम, या व्यवस्था-तत्त्व कविता में भाव, अनुभाव, संचारी, स्थायीभाव के संयोग से रस-निष्पत्ति करता है; शिल्प में आलंबन (रिपोज), लावण्य (प्रेस) तथा रमणीयता (फेसिनेशन) में पूर्ण होता है; चित्रकला में रेखा, रंग, संयोजन से सुंदर चित्र रचता है। अनुपात-तत्त्व कविता में हृदय-पक्ष तथा बुद्धि-पक्ष का संतुलन लाता है, चित्रकला में तीन आयामों के द्वारा स्वाभाविक अवलोकन देता है; शिल्प में अंग-रचना की आदर्श जीवंतता या भावोत्कर्ष (यूनानी अपोलो, या सातवाहन-कालीन नटराज) उभारता है; कथा-साहित्य में रस, वस्तु एवं नायक के संतुलन से समाज का प्रतिबिंब प्रस्तुत करता है। ताल-तत्त्व कविता में भावों के उतार-चढ़ाव को ताल-तुक, श्रुतियों में अभिव्यंजित करता है; चित्रकला में रंग-भरावों, शीने-ओढ़ाने द्वारा विद्युत्तरंग फैलाता है (वान गोग, रेनोएँ या अमृता शेरगिल, निकोलास रोरिख के चित्र); शिल्प में विशिष्ट अंग-मृदाओं द्वारा समानुभूति (इम्पैथी) उत्पन्न करता है; कथा-साहित्य में घटनाओं और पात्रों के चरित्र के उतार-चढ़ाव द्वारा मथित भाव-सरिता को प्रवाहित करता है। विषय-वस्तु का तत्त्व चित्रकला में हब्स के देवी-देवताओं के आलेखन से लेकर, डिलाक्रोएक्स के राजनीतिक चित्रों, रेंब्रा के छवि-चित्रों, गागिन के ताहिती के लोक-चित्रों तथा पिकासो के आदिम-चित्रों तक का समावेश कर सकता है। शिल्प में यह एक 'विशिष्ट' मुद्रा पर अपना कौशल न्योछावर कर देता है; कविता में या तो स्वयं कवि की पहली वाणी, या कवि तथा श्रोता की दो वाणियों, अथवा कवि, श्रोता और समाज की तीनों वाणियों को मुखर करता है (दे० इलियट)।

कला और साहित्य में विषय-वस्तु अंतर्वाह्य का संगम है। भावसंवादी सौंदर्यबोधशास्त्र कला, विज्ञान, दर्शन, राजनीति, धर्म, नैतिकता आदि को एक ही सामाजिक चेतना के भिन्न रूप मानता है। अतः कला की विषय-वस्तु ये सभी चेतनाएँ हो सकती हैं। पहले भी काव्यों में दार्शनिक चिंतन, धर्म-संस्थापन, नैतिक आदर्श, सौंदर्य-भाव, विधि-पालन, कामोद्दीपन, समाज-चित्रण आदि के विचार प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में विद्यमान रहे हैं। लेकिन इनका एक रहस्य रहा है—ये बौद्धिक या अकलात्मक अभिव्यक्ति न होकर सौंदर्यात्मक अभिव्यक्ति रहे हैं। अर्थात् इन चेतनाओं ने सामाजिक मनुष्य के ससार की विशिष्ट प्रतीकात्मक छवि आंकी है जिसमें संबंधों की समृद्धि तथा असंख्य भावों का जगत झिलमिलाता है।

कला और साहित्य में बुनियादी विषय-वस्तुएँ लगभग वही होती हैं, चाहे जो भी संस्कृति हो। जन्म और मृत्यु, प्रेम और घृणा, ईर्ष्या और सहानुभूति,



वैयक्तिक संघर्ष, यर्गीय अनुभव, धिजय और पराजय, आदि सामाजिक अनुभवों तथा मनोवैज्ञानिक स्थिरताओं से गुंथे रहे हैं। सामाजिक अनुभवों का गुणक ही वस्तुओं को प्रत्येक ऐतिहासिक काल के अनुसार बदलता तथा परिवर्तित करता है।

अतः विषयवस्तु कला अथवा कलाकृति का सब से प्रधान तत्त्व है। कला के तत्त्वों में विभिन्नता—रागात्मकता की—हुआ करता है। कला में तत्त्व, धनः-धनः और साय-माय, रूप में भी परिवर्तित होते जाते हैं। क्रम, अनुपात, मनुष्य आदि रूप-संस्थापक हैं। यदि इमेजरी तथा भाव ग्राह्य में कविता में लेकर उपन्यास तथा नाटकों के रूपों का विकास करते हैं, तो ध्वनि तथा ताल महाकाव्य की ओजस्विता, रंगों की जीवन्तता और मूर्तियों की मनोहरता की उद्भावना करते हैं। स्वरूप भी युगों के अनुरूप बदलते तथा विकसित होते हैं—कविता का नाटक में विकास आदिम युग से कृषि-युग के प्रवर्तन के कारण हुआ; काव्य और नाटक का उपन्यासों में विकास औद्योगिक क्रांति से उत्पन्न मध्ययुग की स्थापना से हुआ तथा कविता में मुक्तछंद की कविता की प्रतिष्ठा प्रजातन्त्र-युग की देन है। यह सृजन भी ऐतिहासिक परिवर्तन तथा विकास की अनुकृति हुआ करता है। रूप की विवेचना हम बाद में करेंगे।

(४) मार्क्सवादी सोवियतशास्त्र में हीगेल के आत्मगत आदर्शवाद से नितांत भिन्न 'मानवीय यथार्थ' का प्रादुर्भाव है। वस्तु के प्रति एक अहम रवैया ही मानवीय यथार्थ है जिसमें मानवीय क्रिया तथा मानवीय सहनशीलता, दोनों ही शामिल हैं।

वस्तु के प्रति यथा रविये के कारण द्वंद्वात्मक भौतिकवाद 'वस्तुगत यथार्थ' का प्रतिपादन करता है। आत्मगत यथार्थ के विपरीत तादृश वस्तुगत यथार्थ की प्रतिष्ठा में हीगेल, लॉक, बर्कले की अतंगतियों का परित्याग तथा हीगेल के द्वंद्वात्मक पूर्ण का अंगीकार और जाजं भूर तथा मीनांग के कुछ दृष्टिकोणों की भी स्वीकृति है।

हीगेलियनो के आत्मगत यथार्थ में ब्रह्मांड विचारों का ब्रह्मांड है; और जो कुछ भी अस्तित्वमान है, वह विचारों का ही एक पक्ष है। जो कुछ भी अस्तित्व रखता है उसे मस्तिष्क या विचार होना चाहिए; या कम-से-कम उसकी प्रकृति वही होनी चाहिए जो मस्तिष्क या विचारों की है। अतः अस्तित्व रखने के लिए वस्तु नहीं, विचार होना अनिवार्य है। यह स्थापना तो इंद्रिय-बोध, मनोवैज्ञानिक प्रत्यक्षीकरण और बहिरंग सामान्य अनुभवों के विपरीत होकर विचारों के द्वारा ही ब्रह्मांड-रचना की अताकिक रचना है जो आज के युग में नामंजूर होगी।

कुछ यथार्थवादी सिद्ध करते हैं कि 'संवेदनात्मक अनुभवों' को जो कुछ प्रत्यक्ष ज्ञान होता है, वह किसी भी प्रकार से ज्ञाता के मस्तिष्क पर आश्रित नहीं है। जिनका प्रत्यक्षीकरण किया जाता है वह एक भौतिक वस्तु है—यद्यपि यह प्रत्यक्षीकरण आंशिक या ध्रामक हो सकता है।

यह दृष्टिकोण भी एकांगी है। हम जिसका प्रत्यक्षीकरण करते हैं वह भौतिक वस्तु न होकर 'इंद्रिय-गुणक' (सेंस डेटम) है। ये इंद्रिय-गुणक कुछ गुणों के लिए द्रष्टा के मस्तिष्क, ज्ञानेंद्रियों तथा स्नायुओं पर निर्भर करते हैं। ये संवेदनाओं को तत्क्षण

पता लग जाते हैं—। जैसे कमल के फूल और हंस का इंद्रिय-गुणक (श्वेत) रंग होगा; वीणा के संगीत और वांसुरी का इंद्रिय-गुणक ध्वनि होगी; रजनीगंधा और कस्तूरी का इंद्रिय-गुणक गंध होगी, रेत और इस्पात का इंद्रिय-गुणक स्पर्श होगा। अतः रंग, शब्द, गंध, स्पर्श आदि की संवेदना तत्क्षण होती है और कालांतर में ये भौतिक वस्तुओं के पहचान-चिह्न हो जाते हैं। अतः प्रत्यक्षीकरण स्वयं में वस्तु नहीं है—उसी प्रकार जिस प्रकार रंग, शब्द, गंध आदि स्वयं में इंद्रिय-गुणक तो हैं लेकिन संवेदना (सेंसेशन) नहीं। अतः ये इंद्रिय-गुणों के सरल विचार हैं जो मस्तिष्क में सरल भावों के रूप में मौजूद रहने के बजाय मस्तिष्क के लिए बहिरंग हैं और इमकी (मस्तिष्क की) सीधी समझ (एप्रिहेंशन) के लक्ष्य हैं। बर्ट्रैंड रसेल ने इनको स्पष्ट करके लॉक तथा बर्कले की धारणाओं से इस अंतर का उल्लेख किया।

इंद्रिय-गुणक और भौतिक वस्तुएं सारूप नहीं हैं। यदि हमारे सामने अवलोकितेश्वर की एक मूर्ति रखी जाये तो उसका जो भाग जिस कोण से दिखाई दे रहा है वह पूर्ण सतह का द्योतक नहीं है। यह भौतिक वस्तु (पापाण-प्रतिमा) केवल कुछ स्थान ही नहीं घेरती अपितु काल में भी व्याप्त है। अतीत में इसे किसी शिल्पी ने रचा होगा, इसकी कला-सौंदर्य की विलक्षणताएं होंगी, शूंग-काल के इतिहास की कई घटनाओं के बीच यह स्थिर रही होगी, तथा भविष्य में भी रहेगी। अतः हम इसका एक लघु क्षण देखते हैं। इसके अलावा इस मूर्ति की सतह केवल भूरे रंग की ही नहीं, कठोर और ठंडी या भुरभुरी तथा गर्म भी हो सकती है। अतः दर्शन, स्पर्श आदि स्थूल इंद्रिय-बोध इससे जुड़े हैं। लेकिन देखना, सुनना, सूंघना, छूना, आस्वादन के इंद्रिय-गुणकों के अलावा अनुभूति, चिंतन, ध्यान, इच्छा, क्रिया, प्रेम, प्रशंसा आदि भी हैं जो वैयक्तिक होते हुए भी सबमें समान होते हैं। यही से 'यथार्थता की वस्तु-गत प्रकृति' तथा 'यथार्थता की कलात्मक प्रकृति' के अंतर का भेद खुलने लगता है; अर्थात् यथार्थ में 'मानवीय यथार्थ' का समावेश हो जाता है।

उपर्युक्त निरूपण में भी एक भ्रांति है। इसके अनुसार हमारी मीठी समझ की वस्तुएं अवलोकितेश्वर की प्रतिभा या अज्ञता के चित्र या घूमिल की कविता-लिपि न होकर इंद्रिय-गुणक हैं अर्थात् वे वर्ण, स्पर्श, स्वर हैं। यह कैसे होगा? हम किसी के प्रत्यक्षीकरण में मानवीय संबंध कायम करते हैं, और इंद्रिय-गुणक एक ओर तो उन संबंधों द्वारा परिवर्तित एवं विकसित होते हैं तो दूसरी ओर इंद्रियकता को तीव्र करते हुए वस्तुओं का अभिव्यक्त (कला में) प्रत्यक्षीकरण अभिमंथानित (कंडीशन) करते हैं। चाहे पांच इंद्रियों से अनुभव किया जाये, चाहे मस्तिष्क का उपयोग किया जाये, चाहे प्रत्यक्षीकरण किया जाये, या चाहे चिंतन किया जाये, इंद्रिय-बोधो तथा मस्तिष्क-चिंतनों दोनों में ही हमारी चेतना सत्रिय है और हमेशा उस वस्तु के संपर्क में है जो 'हम से' (अवरमेलक) कुछ अन्य है। किसी ज्ञात वस्तु के बिना जानने की क्रिया, या किसी निर्णय हेतु वस्तु के बिना निष्कर्ष की क्रिया कैसे हो सकती है? जी० ई० मूर तथा आस्ट्रियन दार्शनिक मीनाग (Meinong : १८५२-१९१६) की भी स्थापनाएं यथार्थता के वस्तुगत मत से मेल जा सकती हैं।

(X) मापसीय सौंदर्यबोधशास्त्र में राजनीति-दर्शन तथा कला का विलक्षण संबंध है।

ब्लुशली के अनुसार राजनीति में राज्य के मंचालन के ढंग, क्रियात्मक दृष्टि से उसके व्यवहार आदि का प्रतिपादन होता है; तथा राजनीति-विज्ञान का संबंध राज्य के आधारभूत तत्वों, उसकी आवश्यक प्रकृति, उसके वास्तविक स्वरूपों तथा विकास से है। यह परिभाषा काफी मान्य है। गेटेल ने राजनीतिशास्त्र के क्षेत्र को तीन भागों में बांटा है—(१) ऐतिहासिक (विविध शासन-प्रणालियों का अध्ययन), (२) सैद्धांतिक (राजनीति-दर्शन), और (३) व्यावहारिक। 'राजनीति' से क्रियात्मक राजनीति का भाव लक्षित होता है। राज्यों के विभिन्न दलों के नेता एवं कार्यकर्ता 'राजनीतिज्ञ' कहलाते हैं, पर राजनीतिशास्त्र के अध्येता राजनीतिज्ञ न कहलाकर 'राजनीतिशास्त्र-विशारद' कहलाते हैं। अतः हमें राजनीतिशास्त्र और राजनीति के अंतर को ध्यान में रखना होगा।

कला और साहित्य में 'सौंदर्य' के आधारभूत तत्वों का निर्धारण, उनका सुंदर के प्रति विकासशील दृष्टिकोण, उनका यथार्थ से संबंध एवं सामाजिक जीवन में उनकी भूमिका आदि का प्रतिपादन होता है।

राज्य के आधारभूत तत्वों में से भूमि, जनता, संगठित समाज और सार्वभौम-सत्ता जरूरी है। कला का प्राणस्रोत जनसमुदाय और उसकी चेतना (जिसमें राजनीतिक चेतना भी शामिल है), और स्वरूप-स्रोत सामाजिक संबंध हैं। भूमि पर बसा जनसमुदाय यदि राज्य के स्वरूप और विकास को गड़ता है तो साथ ही साथ सांस्कृतिक पैटर्न भी बुनता जाता है जिसके अनुसार ही सुंदर के प्रति दृष्टिकोण परिवर्तित तथा विकसित होता है। राजनीतिशास्त्र समाज-संबंधों और राज्य-धर्म की विवेचना करता है; कला में भी सामाजिक संबंधों तथा यथार्थ के प्रति कलात्मक विचारों की विवेचना होती है। अब कला और राजनीतिशास्त्र के संबंध में हम तीन सूत्रों को स्पष्ट कर सकते हैं—

(क) एक ही सामाजिक चेतना के दर्शन, नैतिकता, कला, राजनीति आदि वाले भिन्न-भिन्न स्वरूप अंतर्संबंधित हैं और इनमें बहुत बारी समरूप हैं। ये एक ही सामाजिक चेतना के विभिन्न रूप हैं। अतः कला और राजनीतिशास्त्र में कई बातों में समरूपता है। अंतर्ग्रहित होने के कारण दोनों का समसामयिक विकास भी होता है। कला प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष ढंग से राजनीति को ग्रहण करती है।

(ख) कला और राजनीति एक ही 'सांस्कृतिक पूर्ण' के भाग हैं। अतः कला को 'पूर्ण' अंकित करने के लिए कलात्मक ढंग से राजनीति, दर्शन, धर्म, नैतिकता आदि का धारण करना चाहिए। लेकिन कला और राजनीति का संबंध द्वंद्वात्मक है। ये दोनों 'विपरीतों की एकता' हैं। अतः कलाकृतियों में कलात्मक गुणों और राजनीतिक विचारों की संगति होनी चाहिए। हमें कला में राजनीतियों की 'पोस्टर और नारों वाली' धारा का अवश्य विरोध करना है; हमें कला में कलात्मक रूपों की रक्षा के लिए भी कटिबद्ध रहना है; और हमें कला में प्रगतिशील विचारों की

रक्षा के लिए भी दृढ़प्रतिज्ञ होना है क्योंकि इन दोनों के मध्य द्वंद्व चलता रहता है।

(ग) सामाजिक संबंधों के बदलने के साथ राज्य के स्वरूप बदलते रहे हैं और उनकी प्रकृति में विकास होता रहा है। इसी प्रकार कला के विचार और स्वरूप भी बदलते तथा विकसित होते रहे हैं। सामाजिक संबंधों के वर्गीय होने के नाते सभी संस्कृतियां तथा आधुनिक साहित्य एवं कला किसी न किसी वर्ग या राजनीतिक विचारधारा से संबंध रखती हैं। समाज में जब तक वर्ग रहेंगे तब तक वर्ग-भेदों से ऊपर उठी हुई कला हो ही नहीं सकती। कोई भी ऐसी कला और साहित्य नहीं है जो राजनीति (-शास्त्र) से जुदा हो, या उससे पूर्णतया असंपृक्त होकर उसके समानांतर चल रहा हो। आधुनिक युग में जब वर्ग और उनके राजनीतिक दल, दोनों ही मौजूद हैं तब साहित्य और कला भी राजनीतिशास्त्र से संलग्न होंगी। यहां भी हमें 'राजनीति' और 'राजनीतिज्ञ', तथा 'राजनीतिशास्त्र' और 'राजनीतिशास्त्र-विशारद' के बीच अंतर कायम रखना ही होगा। कला और साहित्य कुछ राजनीतिज्ञों की राजनीति को ग्रहण नहीं करते बल्कि दो विरोधी वर्गों के राजनीतिक दर्शन से ओतप्रोत रहते हैं। ये अलगावयुक्त कुछ राजनीतिज्ञ व्यक्तियों की चालों का शतरंज नहीं है। माओ-त्से-तुंग ने यह स्पष्ट करते हुए येनांग में कहा था : "जब हम कहते हैं कि कला और साहित्य राजनीति के अधीन है, तब हमारा प्रयोजन वर्ग-राजनीति और जन-राजनीति में है, न कि कुछ राजनीतिज्ञों की तथाकथित राजनीति से। चाहे क्रांतिकारी राजनीति हो, या प्रतिपत्तिकारी, दोनों ही दो विरोधी वर्गों के बीच के संघर्ष का प्रतिनिधित्व करती हैं, न कि अकेले व्यक्तियों के व्यवहारों का।"

आधुनिक युग में दो बातें साफ हुईं—एक : इतिहास में पहली बार सड़क का साधारण मनुष्य राजनीति में आया और पहली बार साहित्य तथा कला में भी उसकी प्रतिष्ठा हुई। अतः राजनीतिक चेतना सही ज्यों में वर्ग-राजनीति और जन-राजनीति तक फैली। दो : वर्ग-संघर्ष की तीव्रता ने मेहनतकशों और किसानों (और कम्युनिस्ट देशों में फौजियों) को अगली पंक्ति में निर्णायक बना दिया है। अतः इस युग के राजनीतिक दर्शन और राजनीतिक कार्रवाई का मकसद वर्ग-संघर्ष द्वारा श्रमिक-वर्ग की शक्ति की स्थापना है। अर्थात् क्रियात्मक राजनीति संघर्ष द्वारा शक्ति पर कब्जा करना चाहती है, तथा राजनीतिशास्त्र इस ऐतिहासिक क्रांति के लिए दर्शन पेश करता है। मार्क्सवाद के अनुसार क्रियात्मक राजनीति का नेतृत्व तो एक सर्वहारा-पार्टी करेगी तथा दर्शन की पृष्ठभूमि मार्क्सवाद होगा। इसलिए (विशेषकर कुछ कम्युनिस्ट देशों में) जनता का मतलब कम्युनिस्ट पार्टी अथवा संपूर्ण तथाकथित वर्ग-विहीन जनता का नेतृत्व करने वाली सशोधनवादी कम्युनिस्ट पार्टी की नीतिपा है। मार्क्सवादी देशों में वर्गों की स्थिति जटिल होती जा रही है, लेकिन अन्य यूरोपीय देशों में 'यूरोकम्युनिज्म' उभर रहा है। अतः विभिन्न देशों में हम इन सिद्धांत की

१. माओ-त्से-तुंग : 'प्रॉब्लम्स ऑफ़ जार्ट एंड किल्टरेपर' (भारतीय संस्करण, १९५२), पृ. २६।

ज्यों-का-त्यों लागू नहीं कर सकते। पार्टी के फौरी कार्यक्रम कभी भी जीवन का स्थान नहीं ग्रहण कर सकते; पार्टी-कार्यक्रम कभी भी साहित्य और कला में पर्याय-वाद का स्थान नहीं ले सकते। इस तथ्य को सोचियत तथा चीनी लेखक (एहरेनबर्ग, माओ-तुन) भी मानते हैं। मार्क्सवादी राजनीति-दर्शन के अनुसार कला और साहित्य को जनता की किस्मत से जुड़ा होना चाहिए; उन्हें ऐतिहासिक भौतिकवाद के नज़रिये से जीवन के ऐतिहासिक विकास का दर्शन करना चाहिए; उन्हें नये समाज के निर्माण के लिए ऋटिवद्ध होना चाहिए और उन्हें प्रतिक्रियावादी विचारधाराओं से कभी मेल नहीं करना चाहिए। ये चार तत्व ही साहित्य में पार्टी-चेतना के आधार माने जा सकते हैं।<sup>1</sup>

मार्क्सवादी सौंदर्य-दर्शन भी साहित्य और कला के ये उद्देश्य मानता है। यह कला को विशाल जनता के लिए मानता है; यह कला द्वारा नये समाज के निर्माण का संदेश देता है और प्रतिक्रियावादी विचारों का रहस्योद्घाटन करके प्रगतिशील विचारों को मनुष्यता की निधि बनाता है। इसलिए यह स्पष्ट है कि कला के उद्देश्यों और राजनीतिक-सामाजिक कार्रवाइयों के उद्देश्यों के बीच संबंध और पर्याप्त सम-रूपता (कामननेस) है।

अतः कला के साधनों और राजनीतिक कार्रवाइयों के साधनों में है। राजनीतिक कार्रवाई में पार्टी-कार्यक्रम, संघर्ष के लिए अपनायी गयी गुट की चालें, शक्तिप्रधान संघर्ष शामिल हैं; पर कला के साधनों में जनता के इंद्रिय-बोधों को जागृत करना, वर्गीय समाज की ऐतिहासिक जिदगी को स्पष्ट करके सच्ची विचार-धारा का ज्ञान करना और विशाल जन-समूह से अभिन्न रिश्ते जोड़ना अभिष्ट है। राजनीतिक कार्यों में कर्म (एक्शन) होता है, कला में विचार-इमेजों द्वारा कर्म की विचारधाराओं पृष्ठभूमि पेश की जाती है; राजनीतिक कार्यों में प्रचार होता है, कला में रागों से पूर्ण भावों की प्रतिष्ठा होती है; राजनीतिक कार्य सामाजिक उद्देश्य हासिल करने पर लुप्त हो जाते हैं, कला रोजमर्रा घटने वाली वारदातों के घोल में से स्वच्छ तथा पारदर्शक भावना-कण जमा लेती है; राजनीतिक कार्रवाइयों में क्षण-क्षण में नीतियां बदल सकती हैं, कला में समसामयिकता आत्मा होकर भी चयन-प्रेरित होती है और स्थायी मूल्यों को खोज लेती है; राजनीतिक कार्रवाई राज्यसत्ता का परिवर्तन करती है, कला जनता के सारे भाव-जगत को बदलती है। अतः स्पष्ट कला और साहित्य पार्टी-नीति तथा पार्टी-कार्यक्रम के राज्याय मार्क्सवादी चेतना और मार्क्सवादी विचारधारा को ग्रहण करते हैं। यह ग्रहण कर्म के माध्यम के अतिरिक्त विचार-इमेजों के माध्यम से होता है जो रागों से दीप्त होने पर ही सार्थक और सौंदर्य-बोधात्मक हो सकती है।

उपर्युक्त तीनों सूत्रों के आधार पर हम प्राप्त निष्कर्षों को दुहरा सकते हैं कि कला और राजनीति में सबक पर के बेसन्न और चौकस जन का प्रवेश आधुनिक ऐति-

१. दे० सोबोलेव की रिपोर्ट : 'सोवियेत लिटरेचर', न० ४, १९५६, पृ० १३१।

हासिक युग की महत्तम घटना है जिसके फलस्वरूप सामान्य मनुष्य की सामाजिक चेतना काफी समझदार हो चुकी है। सन् १९७७ का बदलाव इसकी उपलब्धि है। हम वर्गों में बंटे हुए समाज में वर्ग-विहीनता से ऊपर उठे हुए साहित्य और कला की सत्ता नहीं पा सकते। हम राजनीतिशास्त्र के तत्त्वों से हीन कला भी नहीं पा सकते क्योंकि यहाँ राजनीतिशास्त्र का अर्थ कुछ अकेले राजनीतियों की चालें नहीं हैं, बल्कि वर्ग-राजनीति और जन-राजनीति है। कला और राजनीति में विपरीतों की ऐकता होने की वजह से हमें कलात्मक सौंदर्य से हीन 'पोस्टर और नारो वाली' राजनीति नहीं ग्रहण करना है, बल्कि 'रागो की चमक' से युक्त भाव-इमेजो का अंकन करना है। इस अंतिम बात के अभाव से ही कला और साहित्य में या तो 'शिलरवाद' आ जाता है, या फिर 'अतिमानववाद' अथवा 'फार्मूलावाद'। एक बात और ध्यान देने योग्य है। जिन देशों में मार्क्सवादी दर्शन के अनुसार नया समाज गढ़ा जा रहा है, वहाँ तो खेद-पूर्वक मार्क्सवादी लेखकों के खिलाफ गैरमेहरवानी प्रदर्शित की जा सकती है, या केवल पार्टी के कार्यक्रमों की तरफदारी की जा सकती है। लेकिन पूंजीवादी देशों में, या जनवाद की ओर बढ़ते हुए सांस्कृतिक आंदोलनों में हमें इस रुढ़िवाद को छोड़ना ही पड़ेगा चाहे इसे संशोधनवाद की संज्ञा दी जाये। यह द्विधात्मक क्रिया के अनुसार भी होगा। जो साहित्य गैर-मार्क्सवादी होकर भी जन-जीवन और भविष्य में दृढ़ आस्था रखता है; जिसमें आशा और उल्लास है, और जिसमें जनता का भाईचारा, तथा शोषण से लड़ने वाली जनता का पक्ष लिया गया है, वह साहित्य भी मान्य होगा। अतः हम कला और राजनीति को पृथक् नहीं कर सकते।

तुलसी ने 'रामचरितमानस' में राजा के धर्म, वर्ण (-वर्ग)-व्यवस्था, राज्य के स्वरूप, न्याय-संहिता आदि का पर्याप्त विवेचन हुआ है जो सामंतीय समाज की राज्य व्यवस्था, प्राकृत जनो के संबंध, भूमि की अवस्था, दासता के परिणामों आदि पर अप्रत्यक्ष प्रकाश डालते हैं। 'कामायनी' तक में प्रजापति मनु द्वारा सारस्वत नगर का शासन, वर्गीय व्यवस्था की स्थापना, वर्ग-सघर्ष, जन-चेतना की नृपवाद के विरुद्ध क्रांति आदि राजनीतिशास्त्र के कलात्मक प्रक्षेपण ही है। द्विवेदी-युगीन अधिकांश कविताओं में पौराणिक कथाओं के प्रतीकों के माध्यम से विदेशी शासन, शोषण और गुलामी के विरुद्ध आवाज़ उठायी गयी है। 'रामचरित चिंतामणि' के राम और लक्ष्मण तो 'शिलरवादी' अतियों के शिकार हैं और रामनरेश त्रिपाठी, माखन-लाल चतुर्वेदी, बालकृष्ण शर्मा 'नवीन', श्रीमती सुभद्राकुमारी चौहान की राष्ट्रीय धारा की कविताओं की प्रधान प्रवृत्त्यात्मकता राजनीति ही है जो देश-प्रेम की पृष्ठ-भूमि पर स्थित है। दिनकर का 'कुक्षेत्र' राजनीतिशास्त्र के चिंतन की एक श्रेष्ठ प्रवृत्ति है जिसमें युधिष्ठिर युग की चिंता को तथा भीष्म पितामह (समाज और राज्य धर्म के प्रतिनिधि के रूप में) राज्य, समाज, युद्ध आदि की समस्याओं को पेश करते हैं। उन्नीसवीं शती का महान् यथार्थवादी हिंदी-साहित्य राजनीतिशास्त्र की प्रवृत्त्यात्मकता से प्रचुर है। अतः विशुद्ध कला की धारणा और राजनीति-विहीन कला और साहित्य की मांग बँसी ही होगी जिस प्रकार कोई अबोध बच्चा ठेठ दिन

मे भी अपनी दोनों आंघों पर हथेलियां रखकर अपनी मां से कहे : 'देवो मां, मूरज नहीं है ! अंधेरा हां गया !' आज तो हिंदी का एक भी ऐसा जागरूक साहित्यकार नहीं है जो राजनीतिक विचारधारा, वर्गीय आस्था अथवा प्रतिबद्धता से निरपेक्षता गूढ़ हो ।

इस निरूपण के बाद भी एक प्रश्न उठता है : क्या हम कला और साहित्य को प्रचार में बदल दें ? क्या हम कला और साहित्य को राजनीति के अधीन कर दें ? उत्तर जटिल है । राजनीति में प्रचार बिल्कुल दो-टुक होता है । उसके उद्देश्य विशाल जन-समुदाय में विशेष बात को घर करना, विशेष आंदोलन के लिए उसे संगठित करना, विशेष कार्यक्रम को समझाना तथा अधिकाधिक संख्या को शिक्षित करके अपना समर्थक बनाना इत्यादि है । मार्क्सवाद भी कला और साहित्य को शत-सहस्र लोगों के लिए और उनकी निधि मानता है । यह कला तथा साहित्य द्वारा जनता के स्तर को उठाना चाहता है । मार्क्सवाद स्वीकार करता है कि सभी संस्कृतियां और आधुनिक कला किसी वर्ग या राजनीतिक चिंतन से संबद्ध है । अतः कला और साहित्य को भी कुछ प्रतिक्रियावादी, युग-प्रतिकूल, पुराने या जन-जीवन से दूर जाकर निराशा उत्पन्न करने वाले विचारों से बचना ही नहीं, उनके विरुद्ध भी खड़े होना होगा । आज की बदली वर्ग-स्थिति में क्या हम कला में सामंतीय विचारधारा का समर्थन करें ? क्या हम पूंजीवादी समाज की शक्तिष्णु 'श्री-आभा की सार्वभौमता' का अभिप्रेक करें ? या वृज्वा अथवा उदार वृज्वा विचारधारा के पक्षधर हों ? कलाकारों की वर्गीय स्थिति और राजनीतिक विचारधारा के अनुसार कुछ कलाकृतियां ऐसी भी होगी । लेकिन विशाल जनसमूह आज प्रेमचंद, नागार्जुन, केदार, यशपाल, राहुल, मुक्तिबोध आदि को शीघ्र अपने कलाकार मान लेता है । अतः प्रचार और साहित्य-मर्यादा, दोनों ही कुछ समान चीज प्राप्त करना चाहती हैं । अब दोनों ही विशाल जनसमूह को अपना लक्ष्य बनाते हैं । इसलिए यदि प्रचार जनता का राजनीतिक स्तर उठा सकता है तो सांस्कृतिक स्तर भी उठा सकता है । प्रचार जनता को अधिक शीघ्रता और सरलता से प्रभावित कर सकता है जिससे उसमें एक अतिसामान्यता आ जाती है । साहित्य और कला एक सौंदर्यात्मक रूप के माध्यम में जनता के पास पहुंचते हैं, इसलिए उनके भाव तथा लक्ष्य अन्य प्रकार से प्रकट होते हैं । प्रचार सीधे क्रियात्मक जीवन की शिराओं में बहता है, साहित्य अप्रत्यक्ष ढंग से मृजनात्मक कृतियों में प्रतिष्ठित होकर इद्रियों को तीव्र करता है । प्रचार राजनीतिक कर्म का लक्ष्य रखता है, कला और साहित्य सौंदर्यात्मक सृजन को ध्येय मानते हैं । प्रचार में सीधे जनता आती है, कला और साहित्य में जनता कलात्मक विचारों तथा कलाकारों के दृष्टिद्वेष के दर्पण में प्रतिबिंबित होकर आती है । अतः दोनों के लक्ष्य विशाल जनसमुदाय का समर्थन, शिक्षण, वरण और उत्थान होकर भी साधन भिन्न-भिन्न हैं । अतएव कला का प्रचार और राजनीति का प्रचार भिन्न सतहों पर होता है । यदि प्रचार केवल मात्र राजनीतिक न होकर सर्वांगीण हो, तो वह कलात्मक व्यापकता के अधिक नजदीक होगा । अतः जीवन की पूर्णता को ग्रहण करने वाली कला और जीवन की पूर्णता को ग्रहण करने

वाला राजनीतिशास्त्र यदि मिल सकते हैं तो विचारधारा की एकता के बिंदु पर । इस एकता के बिंदु पर यदि प्रचार के तथा कला और साहित्य के प्रसार के साधन सुरक्षित रहें तो दीर्घ अवधि में प्रचार और साधारणीकरण के लक्ष्य समान-धर्मा (समान नहीं) हो सकते । प्रचार बहिरंग जगत् में होता है और साधारणीकरण अंतरंग जगत् में; लेकिन दोनों ही जनसमुदाय-सम्मत, जन-सुलभ भावों और विचारों को फैलाना चाहते हैं ।

(६) नीतिशास्त्र का सिद्धांत-निरूपण कई प्रकार से हुआ है । बेंथम ने स्थूल-उपयोगितावाद का, हबर्ट स्पेंसर, लेसली स्टीफेन तथा अलेक्जेंडर ने विकासात्मक सुखवाद का, सिजविक ने बुद्धिमूलक उपयोगितावाद का, राशडेल ने आदर्श उपयोगितावाद का, म्यूरहेड ने सहजज्ञानवाद का, मार्टिन्यू ने मनोवैज्ञानिक सहजज्ञानवाद का, काट ने विशुद्धतावाद का, नीत्शे ने अतिमानवीय प्रभुत्ववाद का, मार्क्स ने ऐतिहासिक उपयोगितावाद का प्रतिपादन किया । इनकी विवेचनाओं से हमारा संबंध नहीं है । अस्तु ।

नीतिशास्त्र का परम मूल्य परम शुभ है और सौंदर्यशास्त्र का परम मूल्य सौंदर्य । हमने यह भी बताया है कि पवित्रता, शुभ, औचित्य, फर्ज और उत्तरदायित्व—ये सब मूल्य नैतिक मूल्यों के ही परिणाम हैं जिनके एक छोर पर 'शिव' तथा दूसरे पर 'कल्याण' है । नैतिक मूल्यों का खास सिद्धांत है कि हमें मनुष्य की अच्छाइयों की तारीफ करना चाहिए क्योंकि नैतिकता खुद ही मनुष्य तथा समाज के प्रति एक स्वेच्छापूर्ण बाध्यता है ।

'चाहिए !'—नीतिशास्त्र की पहली शर्त है । अच्छाइयां सार्वभौम होती हैं राष्ट्रीय भी; और परिवर्तमान भी, विकासशील भी । अतः मानवीय व्यवहार के क्षेत्र में शाश्वत नीति की धारणा नहीं हुआ करती । मानवीय व्यवहार और संबंधों के क्षेत्र में नीतिशास्त्र शुभ-अशुभ, सत्-असत्, नैतिक-अनैतिक के आदर्श को बताता है । मानवीय संबंधों में एक ओर प्रभुत्व होता है जो नैतिकता में अपना प्रभुत्व लादता है और दूसरी ओर आनुष्ठानिक धर्म होता है जो कट्टरता भरता है । ये दोनों मिलकर नैतिकता को क्रूर भी बना देते हैं जिन्हें मार्क्स 'रूढ़ियों और परंपराओं के प्रेत' कहते हैं ।

कला और साहित्य में जो नैतिकता आती है वह राग-प्रदीप्त विचार की इमेजों के द्वारा सत् को सुंदर में तथा असत् को असुंदर में परिवर्तित कर देती है । लेकिन सुंदर अनिवार्यतः सत्य नहीं होता और असुंदर अनिवार्यतः असत् नहीं होता । होमर-कृत देवी-देवताओं का सुंदर वर्णन प्लेटो को नैतिक औचित्य से हीन लगा । कटि पर कई लड़ियों वाली करघनियों से सुशोभित भरहुत की नग्न यक्षिणियां सुंदर होकर भी गुप्त काल की वैष्णव कला को अमान्य हुईं ।

कला और साहित्य में मुग्ध करने और 'कांता संमति' देने की भी क्षमता है; सीधे ढंग से अभिव्यंजना करने पर हम रसात्मक अभावों के शिकार होंगे । लेकिन नैतिकता में स्वेच्छापूर्ण बाध्यता है । उसमें उचित-अनुचित, शुभ-अशुभ कर्तव्य-मालन



की धारणाओं का समावेश होता है। अतः नैतिक युद्ध को शुद्ध सौंदर्य-वृद्धि में परिवर्तित नहीं किया जा सकता, यद्यपि दोनों का संबंध वस्तुगत यथार्थ से है। यही संबंध दोनों का गठबध्न करता है।

तो क्या कला को नैतिकता के अधीन होना चाहिए? वह नैतिकता किस प्रकार की है? किस प्रकार की कला का सृजन शुभ है? स्वस्थ नैतिकता के लिए किस सीमा तक सौंदर्य-वृद्धि पर संयम रखा जाए? नैतिक और कलात्मक निर्णयों में क्या संबंध है? इन्हें हम स्पष्ट करेंगे।

नैतिक निर्णय हमें बताते हैं कि किस प्रकार का सौंदर्य आज मूल्यवान और सामाजिक शुभ से पूर्ण है। सौंदर्यात्मक निर्णय बताते हैं कि यह कृति कितनी सुंदर है। अतः नैतिकता ऐतिहासिक दृष्टि से सामाजिक परिवेश में सौंदर्य का पुनर्मूल्यांकन करती है। वाल्मीकि एवं प्लेटो के युग के काफी बाद तक कवि और नैतिकतावादी पुरोहित के बीच झगड़ा होता रहा है। प्लेटो ने होमर के महाकाव्यों में देवी-देवताओं के भावों, कार्यों और वर्णनों में अनैतिक सौंदर्योपभोग देखा। वाल्मीकि ने सीता के पयोधरों को चंचु-आहत करने वाले जयंत काग का वर्णन किया; तो संत तुलसी ने उनके चरण छूकर उड़ने वाले उस सुरपुत्र को अनैतिक माना। यह सूक्ष्म बिंदु एक बहूत बड़े तथ्य को आलोकित करता है—'जीवन की भौतिक स्थितियां बदल जाने पर नैतिक धारणाएं भी बदल जाती हैं क्योंकि वे भी सामाजिक विकास की उपज हैं (जिसे वे प्रभावित भी करती हैं) और अपूर्त मनुष्यों के बजाय वास्तविक मनुष्यों की इच्छाओं, आशाओं और जरूरतों को चेतना के माध्यम से 'प्रतिबिंबित करती है।' यह पहली स्थापना मानी जा सकती है।

द्वंद्वमान के अनुसार मरु से चिरंतन गुण स्वयं परिवर्तन ही है। नीति और नैतिकता की भित्तियां मानव-व्यवहार एवं संबंध हैं; मानवीय व्यवहारों की भित्तियां जीवन की भौतिक स्थितियां हैं; जीवन की भौतिक स्थितियां समाज तथा सामाजिक वर्गों पर आश्रित हैं। सामाजिक वर्ग ही ऐतिहासिक समाजों की दशा के गढ़ने वाले हैं। अतः सभी ऐतिहासिक समाजों में नैतिक सिद्धांत परिवर्तित और विकसित होने के साथ-साथ एक अथवा दूसरे सामाजिक वर्ग की आवश्यकताओं और हितों के प्रतिबिंब भी होते हैं। परिस्थितियां बदलती हैं, तो जीवन की भौतिक अवस्थाएं बदल जाती हैं जिससे नीतिशास्त्र भी बदल जाता है। अतः नीतिशास्त्र के अनुसार परिस्थितियां नहीं बदलती बल्कि परिस्थितियों (=वस्तुगत यथार्थ) के अनुसार नैतिकता बदलती है। यह दूसरी स्थापना मानी जा सकती है।

सामाजिक वर्गों के अस्तित्व की वजह से मनुष्य जाति बंटती है। प्रेम, या मनुष्य जाति का प्रेम; शुभ, या मनुष्य जाति का शुभ; सौंदर्य, या निर्विकल्प सौंदर्य—ये तब तक संभव नहीं हैं जब तक कि वर्ग-विभेद कामम रहेगा। वर्ग-विभेद के मिटने पर ही अनुमानतया हम मानव-जाति का प्रेम, मानव जाति का शुभ और मानव सृजनों का सौंदर्य प्राप्त कर सकेंगे। ये महान धारणाएं भी तो वस्तुगत अनुभवों पर आधारित हैं यद्यपि इनके क्षेत्र ज्ञान और इच्छा के लोक हो जाते हैं। मूलतः हम किसी विचार

से शुरुआत नहीं कर सकते; हमें वस्तुगत अनुभवों से शुरू करना पड़ता है। इसलिए सौंदर्यानुभूति और नैतिक निर्णय, दोनों का संबंध वस्तुओं से पहले है। कला नैतिकता के अधीन न होकर उसका सापेक्षिक अंगीकार करती है।

हर ऐतिहासिक काल में वस्तुगत अनुभव भिन्न-भिन्न होते हैं; और एक ही ऐतिहासिक काल में विभिन्न सामाजिक वर्गों के वस्तुगत अनुभवों में भी भेद होता है। अतः नैतिक निर्णय हमें बताते हैं कि विशिष्ट काल में किस प्रकार का सौंदर्य मूल्यवान तथा सामाजिक कल्याण को फलाने वाला है। इसका प्रयोजन यह हुआ कि यथार्थ के लंबे चित्रपट्ट में से कलाकार कुछ चुनता है जो उसके नैतिक निर्णयों पर आधारित है तथा जिन्हें समाज परोक्ष रूप में नियंत्रित करता है। अतः वह नैतिकता की एक विशिष्ट प्रवृत्ति से अनुप्रेरित होकर ही कला में नैतिकता का प्रवेश कराता है (ध्यान रहे कि यह प्रवेश चेतना के माध्यम से होता है)। इस चयन में मानवीय नीतिशास्त्र और कलात्मक मानदंड समाज के जीवन, कलाकार की वर्गीय परिस्थितियों तथा समाज के वर्गीय संबंधों के बीच से उभरते हैं। शूद्रक ने अपने नायक चारुदत्त और वारांगना वसंतसेना का प्रेम तो अंकित किया लेकिन नायक उच्चवंशीय ही रखा; भास ने 'स्वप्नवासवदत्तम्' में सम्राट् उदयन के बहुपत्नीत्व और दक्षिण नायकत्व को गौरवान्वित करके सामंतीय संबंधों की असंगतियों पर ही प्रकाश डाला; दण्डी ने 'दशकुमारचरित' में दसों राजकुमारों के माध्यम से तत्कालीन समाज का अति यथार्थवादी खाका खींचा। अतः कलाकार के नैतिक निर्णय आत्मगत न होकर वस्तुगत यथार्थ का प्रतिबिम्ब हो जाते हैं; अर्थात् वस्तुगत यथार्थ मनुष्यों के गत्यात्मक (अचल नहीं) सामाजिक संबंधों में परिवर्तित हो जाता है। अतएव जब कलाकार या कलाकृति, नैतिक निर्णय या कलात्मक मानदंड इन गत्यात्मक सामाजिक संबंधों से टूट जाते हैं, तब वे अनुपयुक्त, असामाजिक, अमानवीय और सड़े-गले हो जाते हैं। कभी-कभी तत्कालीन नैतिक निर्णय और कलात्मक मानदंड उल्टे प्रतिबिम्ब झलकाते हुए लगते हैं। यहाँ नैतिकता की द्वैतता होगी— अर्थात् कुत्सित समाज को उधेड़कर प्रस्तुत करने वाली कलाकृतियाँ अनैतिक घोषित कर दी जाती हैं क्योंकि ऐसा घोषित करने वाले वर्ग की वास्तविकताओं पर यह सीधा हमला होता है, या वे कृतियाँ उस वर्ग के झूठे आदर्शों का भंडाफोड़ कर देती हैं। पलावेअर (१८२१-१८८०) के 'मादाम बोवारी' उपन्यास में मध्यमवर्गीय जीवन के दुर्गुणों का पर्दाफाश किया गया है। बोवारी का पति ग्रामीण, भूढ़ और भद्दा है जिससे वह अपने असह्य नीरस जीवन में ऊबकर कई व्यक्तियों द्वारा फुसलाई जाती है और पथभ्रष्ट होती है। एक भावुक और दुर्बल नारी को व्यभिचारी जीवन में घसीटकर अंततः आत्म-हत्या कराने की जिम्मेदार परिस्थितियाँ हैं। उस समय वूर्वा वर्ग ने इस कृति को घोर अनैतिक मानकर वहिष्कृत किया। जोला ने 'नाना' उपन्यास में नाना के शारीरिक सौंदर्य का इंद्रजालिक वर्णन करने के साथ-साथ कामुकता के कारण मनुष्यों का पतन भी दिखलाया। फलस्वरूप फ्रांसीसी उच्च समाज में यह कृति भेदी मानी गई।

इधर हिंदी के नये उपन्यासों में जगदीशचंद्र ने धरती धन न अपना (१९७२) में पंजाब के एक गांव के कृषि-संबंधों और सामाजिक संबंधों की अस्मिता सिद्ध करते हुए चमार हरिजनो का वह नंगा यथार्थ उभरा है जहाँ वे भूदास और बंधुआ मजूर हैं, जहाँ उच्च जाति और उच्च वर्ग वाले उनके प्रति तीव्र घृणा तथा पाशविक अत्याचार करते हैं, जहाँ उनका आपसी प्रेम (काली और जानो) भी रोमांस के विरुद्ध है, जहाँ बेगार करने वाली चमारिनें अपना शरीर भी बेचती है और जहाँ काली में विकसित श्रमिक चेतना बनाम पेट्टी-बूज्वा समझ का द्वंद्व वासदी को गहराती है। जगदंबाप्रसाद दीक्षित ने मुरदाघर (१९७४) में हमारे इस राजतंत्र के भ्रष्ट, उत्पीड़क और जनविरोधी चरित्र को उद्घाटित करके एकवारगी उच्चवर्गीय सौंदर्य-बोध को आद्यंत नामजूर कर दिया है। सारा मौजूदा समाज ही एक मुरदाघर है। इसमें गरीबी, गंदगी और विद्रूपता के बीच एक सहज जन है जो ज़िंदा है और खूब-सूरत है। इसमें बंबई की फुटपाथों वाली वेश्याओं को देखने का तरीका ही बदल गया है (मैना, वशीरन)। इसमें अश्लीलता और असौंदर्य के सौंदर्यबोध को समझा गया है (जब्बार, पोपट, मैना)। अमृतलाल नागर ने नाच्यो बहुत गोपाल (१९७८) में मेहतरों (भंगियो) की ज़िंदगी का सामाजिक यथार्थ उनके श्रूत तथा पशुदास होने के ऐतिहासिक घुंघलके से जोड़कर सब से ज्यादा पीड़ित और पददलित वर्ग को उनका बाकी इतिहास दिया है।

बूज्वा-नैतिकता में द्वैतता है। वह दो मानवेंड रखती है। एक ओर तो इसमें दूसरों को महान् नैतिक आदर्शों का पालन करने की बाध्य किया जाता है; और दूसरी ओर प्रभुवर्ग धन के नये लोभ में हत्या, चोरी, पतन सभी करते हैं। इस समाज में कला और यथार्थ के बीच बड़ी खाई है। एक ओर पवित्र विवाह के आध्यात्मिक सूत्र की दुहाई दी जाती है, तो दूसरी ओर एक युवती दहेज के अभाव में आजन्म कुंआरी रह जाती है! एक ओर नारी को पावन माना जाता है, दूसरी ओर हजारों माताएं-बहिनें वेश्याएं बना डाली जाती हैं! एक ओर पुरुषों के पुनर्विवाह को स्वीकार किया जाता है, दूसरी ओर बाल-विधवाओं को अजीवन तपाकर राख कर दिया जाता है! अतः इस समाज की नैतिकता में वही सृजन शुभ होगा, जो स्वस्थ और प्रांतिकारी नैतिकता का गंगाधर हो। हमारे देश में कुछ वर्षों पूर्व 'कामगूत्र' को जलाने की मांग बुलंद की गई थी। एक ओर ये पारखी और समाज के कठमुल्ले 'कुमारमभव', 'नैपथीयचरितम्', 'नायिका-भेद' आदि के अंशों को स्वीकार करते हैं, तो दूसरी ओर कांगड़ा कलम के नारी-अंकनों अथवा छजुराहो एवं भुवनेश्वर के मंदिरों पर छुदे हुए मिथुनोन्मत्त प्रेमी-युगलो को भ्रष्ट बताते हैं! इटली में भी कुछ सालों पहले उन्ही कैपोलिको ने रिनेसां-कला के कंठहार बोर्टिचेली के तैल-चित्रों के हटाये जाने की मांग की थी (क्योंकि वे उनके युवक-युवतियों को 'भ्रष्ट' करते हैं) जो छूद बिलास-ऐश्वर्य और पतन का जीवन बिताने के आदी थे।

नैतिकता के इस निषेध का निषेध करने वाली कला का सृजन ही शुभ होगा। मानव जाति का प्रेम अथवा मानव जाति का शुभ हम काल में साध्य नहीं हो सकता।

हम उम सभी मे प्रेम नही कर सकते जो अशुभ और कुत्सित है । हमें शुभ और शालीन से प्रेम करना होगा, तथा कतिपय अशुभ और कुत्सित से घृणा । हमे इन असत्यो का उन्मूलन करना होगा । हम अपने वर्गीय शत्रुओं से, या मानवता के हत्यारो से प्रेम नही कर सकते । हम शोषण, अत्याचार और पतन से प्रेम नही कर सकते । अतः जो ऐसा मानवीय समाज बनाने में सहायक हो जिसमें वर्ग न हो; ऐसे अमानवीय तत्त्व न हों तथा शोषण, दरिद्रता और ह्रास न हो; वही नैतिकता तथा कला शुभ है । शोषण, दोनता और ह्रास का उन्मूलन करने वाली और वर्गों की समाप्ति को आगे धड़ाने वाली नैतिकता और कला ही आज सर्वोच्च है । अतः स्वस्थ नैतिकता के लिए निर्विकल्प प्रेम, सौंदर्य या शुभ की जरूरत न होकर सापेक्षिक चयन का संयम अपेक्षित है । सौंदर्य-बुद्धि को शुभ-अशुभ, सुदर-असुदर, मानवता-प्रेमी और मानवता-शत्रु आदि के बीच के अंतर को समझना ही होगा । मैक्सिम गोर्की ने समाजवादी यथार्थ की नैतिकता पर प्रकाश डालते हुए अपनी घोषणा मे सर्वहारा मानवतावाद तथा नैतिकता को इकाई मानते हुए लिखा है—“सर्वहारा मानवतावाद हर एक कामगर से उसके ऐतिहासिक मिशन और शक्ति प्राप्त करने के उसके अधिकार की चेतना की अपेक्षा रखता है...उसमे मिथ्या दर्शन के प्रति, समाज के पर जीवियों के प्रति, फासिस्टों के प्रति, हत्यारो के प्रति, श्रमिक वर्ग के गटारो के प्रति, उन सबके प्रति जो यातना पैदा करते है और उन सबके प्रति जो लाखो लोगों की यातना पर खिदा रहते हैं...घृणा होनी चाहिए ।” अतः मावसंवादी दर्शन और सौंदर्य-दर्शन में सार्वभौम प्रेम तथा कष्टना की अवास्त-विक्र धारणा के वजाय मानव-प्रेम और समाज को गदा करने वालो के प्रति नफरत का प्रतिपादन है । मानव-प्रेम और समाज को गंदा करने वाले तत्त्वों के उन्मूलन के वाद ही एक मानवतावादी नैतिकता की प्राण-प्रतिष्ठा होगी । निकोलाइ ओस्ट्रोव्सकी के ‘अग्निदीक्षा’ उपन्यास का नायक कोर्चमीन मावसंवादी नैतिकता का निचोड प्रस्तुत करता है—“मनुष्य की सब से प्यारी पूंजी उसका जीवन है, और यह उसे केवल एक बार प्राप्त होता है । उसे इस तरह रहना चाहिए कि सालों तक उद्देश्यहीन रहने से उत्पन्न यंत्रणाप्रदायिनी ग्लानि का अनुभव न करना पड़े । वह ऐसा जीवन बिताये कि मरते समय भी कह सके कि ‘मेरा सारा जीवन, सारी शक्ति, सारे संसार के श्रेष्ठतम आदर्शों के लिए—मानवता की मुक्ति के लिए लड़ने में बीता (मेरा रेखाकन) है ।’

कर्तव्य और भावना को इकाई बनाने वाले संधि-स्थलों के कलात्मक मानदंड और नैतिक मूल्यांकन एक ही आधार को प्रकट करते है यदि कला से ‘रैकेलवादी सौंदर्य-अलंकृति’ तथा नैतिकता से सार्वभौम आदर्शों की ध्राति को जुदा कर लिया जाए । होवार्ड फास्ट इस इकाई के बाबत कहते है : “सामाजिक संबंधों में नीतिशास्त्र मानवीय व्यवहार के मूल्यांकन का साधन है; कलात्मक मानदंड एक कलाकृति के मूल्यांकन के साधन हैं । जहां कहीं भी ये मानदंड टैकनीक की सतही याहरी शोभा की अपेक्षा अधिक गहराई से लागू किये जाते हैं, वहां ये भी उन मानवीय व्यवहारों

१. मैक्सिम गोर्की : ‘कल्चर एंड दि पोपुल’ ।

वीच कला की अगवानी लेने के कारण शैलियों में मनोहर गुणलता दिग्दर्शनी और स्वयं चक्रवर्ती सम्राट्, महासामंत आदि नायक हुए। कालिदास के अग्निमित्र शुंग सम्राट् हैं; और उनके रघु की दिग्विजय में मानी सम्राट् समुद्रगुप्त की दिग्विजय शलक उठी है। यहां तक कि शिव-उमा का रति-वर्णन तरकालीन सामंतीय नायकों की शृंगार-रुचि का ही परिचायक है। नायकों का चतुर्धरत्व कायम हुआ, लेकिन उसका पालन लचकीले ढंग से होता रहा। शृंगार और धीर रसों से युक्त ये नायक कई शतियों तक आच्छादित रहे। इस वीच में नायकत्व की धारणा में षोड़े-बहुत परिवर्तन होते रहे : जैसे वाल्मीकि के राम और रावण की अपेक्षा तुल्सी के गार्हस्थ्यक राम और अपेक्षाकृत उदार रावण में अंतर है (यद्यपि मूलाधार वही हैं)। भारत में यह अवस्था काफी देर तक रही। लेकिन यूरोप में औद्योगिकीकरण का नतीजा यह हुआ कि मध्ययुग का अभ्युदय और बौद्धिक (न कि सामाजिक) शक्ति के रूप में उसकी प्रतिष्ठा हुई। अतः अब पुराने क्षत्रिय धूरवीरों, साहसी सामंतों, मोत से खेलने वाले अश्वारोहियों तथा रोमांटिक राजकुमारों के स्थान पर पड़ोसियों के रोज के चेहरे, उनकी रोज की जिंदगी और समस्याएं आईं जिनकी अभिव्यंजना मध्यवर्गीय नायकों की प्रतिष्ठा द्वारा हुई। ऐसी अवस्था में उपन्यासों का विकास हुआ; नायक संबंधी धारणाओं में भी परिवर्तन हुआ; और कलाकार (कहीं-कहीं) स्वयं भी नायकों की पंक्ति में जा बैठा। अंग्रेजी में रिचर्डसन, जेन आस्टिन, फील्डिंग आदि ने मध्यवर्गीय नायकों की प्रतिष्ठा की; प्रतिनायकों में भी गुणों का समावेश स्वाभाविक माना गया जिसके फलस्वरूप मिल्टन ने अपने महाकाव्य में शैतान को आदम की अपेक्षा अधिक सजीवता से अंकित किया; कलाकार स्वयं भी नायक बन बैठा जैसा कि गोएटे के 'विल्हेम मीस्टर' उपन्यास से सिद्ध होता है। इसके साथ ही सामंतीय आदर्शों के ह्रास और व्यक्तिवाद की सुदृढ़ प्रांति ने विद्रोही और आत्ममुग्ध नायकों की भी सृष्टि की : शंले अपने 'प्रोमेथियस अनवाउंड' में एक उन्मुक्त मानवता के आदर्श का प्रतिपादन करते हैं, तो कीट्स अपने स्वप्निल रोमांसों की कलामुग्धता को 'एंडिमियन' में प्रतिफलित करते हैं। हमारी कला और साहित्य में ऐसी परिणतियां बाद में हुईं। छायावादी कवियों में प्रसाद तथा निराला ने अपने आदर्शों और शोभनगामी रोमांसों की अलकाए रची। पहली बार 'स्वप्न' के नायक, 'प्रंथि' के नायक और 'प्रेमपथिक' के नायक बिल्कुल नये प्रकार के आयामों को स्पष्ट करते हैं। इसके कुछ ही पूर्व बंगला में माइकेल मधुसूदन दत्त ने मेघनाद को नायक बनाकर नायकत्व-धारणा से से आमूल परिवर्तन किया तो हिंदी में हरिऔध ने योगेश्वर श्रीकृष्ण को जननेता बनाकर एक राष्ट्रीय दृष्टि को स्थापना की। आज के युग तक आते-आते वर्गीय संबंध काफी बदल चुके हैं और अब हम अपने युग के नायक की प्रतिष्ठा करने के लिए इतिहास-संचालित हैं। प्रेमचंद ह्योरी महतो के रूप में कृपकों को नायक का पद दे चुके हैं, नागार्जुन मोहन मांशी तथा मधुरी के रूप में, और जगदीशचंद्र कालीदास द्वारा उसी परंपरा को आगे बढ़ा रहे हैं। आज का नायक इसी ऐतिहासिक क्रम के अनुसार ही प्रतिष्ठित होगा और वह कृपक एवं मजदूर-वर्ग या विशाल

जन-समुदाय के बीच से ही उभरेगा ।

वियतनाम, वयूवा, अंगोला, चीन आदि समाजवादी देशों में हमारे युग का नायक प्रतिष्ठित हो चुका है, जबकि अन्य देशों में वह अपने आविर्भाव तथा शक्ति की सूचना दे रहा है । अतः इस भेद को ध्यान में रखना लाजिमी है । समाजवादी देशों में जीवन के सभी क्षेत्रों में श्रम की सत्ता तथा जीवन-स्वरूप में सामूहिक की महत्ता है । यहाँ कला और साहित्य के नये नायक जन-मुक्ति-सेना के फौजी और स्वयं-सेवक, गाँवों और फँक्ट्रियों के श्रमवीर, युवक लीग और लाल प्रहरी दल के सदस्य, नये प्रकार के बच्चे और नारियाँ आदि हैं । अब वे शोषित अंकित नहीं किये जाते (जैसा कि पिछले साहित्य में होता था), बल्कि अपने नये देश के निर्माता, नये समाज के शिल्पी और अपने जीवन के मालिक के रूप में प्रतिष्ठित हैं । जनता के आपसी रिश्तों तथा जनता एव साहित्य के बीच के संबंधों के आमूल परिवर्तनों की वजह से यह हुआ । ये नायक गोर्की द्वारा 'नये नायक' तथा सोवियेत कला में 'निश्चित नायक', चीन में 'लाल तथा माहिर' के नाम से पुकारे गये क्योंकि इनके आदर्श आशा और विश्वासपूर्ण हैं और ये समाजवादी समाज की रचना में जुटे हैं । गोर्की ने तो अपनी कला-कृतियों और सिद्धांत द्वारा इस 'नये मनुष्य' की प्रतिष्ठा कर दी, लेकिन बाद में अनेकानेक समस्याएँ उठ खड़ी हुईं । ये कठमुल्ले बन गये ।

सब से पहले इस चरित्र को प्रारूप (टिपिकल) बनाया गया । इस चरित्र में किसी खास सामाजिक-ऐतिहासिक घटना या वर्णन का निचोड़ रखा गया तथा यथार्थवादी कला में इसे विचारधारा-अनुवर्ती (पार्टिजन) बनाया गया । यथार्थ के महत्त्वपूर्ण पक्षों का चुनाव तथा योग इन चरित्रों को अंकित करता है । यह चुनाव तथा योग विचारधारा-अनुवर्तन से बंधा होने और जीवन के कृष्ण पक्ष को वजित मानने के कारण केवल पैटर्नों में बंध जाता है । जो चरित्र अंकित होते हैं वे सुदृढ़, स्पष्ट, उल्लासपूर्ण, भविष्य-विश्वासी, सिद्धांत-व्रती और विचारधारा-बद्ध होते हैं । इस प्रकार ये नये मानव के बजाय 'नेपोलियनी नायक' (सोवियेत आलोचना की परिभाषा में ही) हो जाते हैं । एक ओर तो इन नायकों में जीवन की बहुलता लुप्त हो जाती है तथा दूसरी ओर वैयक्तिकता नहीं रह पाती । यथार्थवादी सौंदर्यबोधशास्त्र यह मांग करता है कि ये नायक एक ही साथ, तथा एक ही समय में, प्रारूप भी हों और व्यक्ति भी; जनता के प्रतिनिधि भी हों और एकमात्र व्यक्तित्व भी । यदि कला में यह 'शेक्सपियरीय यथार्थ' नहीं आ पाता तो नायकों की वैयक्तिकता लुप्त हो जाती है, और वे गणित के सवाल, भोंडे सामूहिक मनुष्य, उत्पादन की इकाई आदि की ही तरह रह जाते हैं । केवल सामाजिक तत्त्व के आधार पर ही हम चरित्र का विश्लेषण नहीं कर सकते । और न ही इन प्रारूप चरित्रों पर बिना दबाव डाले इन्हें किसी खास ढाँचे में कस सकते हैं । वस्तुतः ये चरित्र प्रारूप भी हैं और व्यक्ति भी, ये उद्देश्य भी रखते हैं और मानवीय दुर्बलताएँ भी । इसीलिए ये समर्थ हैं । लेकिन सोवियेत नायकों में विचारधारा का इतना प्रबल आग्रह होता है कि वे शूद्र राजनीति के ढाँचे में जकड़ जाते हैं । इसके अलावा निश्चयवादी होने के नाते उनके जीवन में द्वंद-

विहीनता रहती है जिससे ये सभी परिस्थितियों पर प्राचीन महाकाव्यों के चरित-नायकों की तरह गुण-पुंज होकर सफल होते जाते हैं। इसका परिणाम यह होता है कि ये चरित्र इतिहास-विरोधी हो जाते हैं, और इससे भद्दापन छा जाता है। अतः जरूरी है कि कलाकार इन चरित्रों की रचना कलाकार के रूप में करे। यदि वह अन्य किसी नजरिये से यह वर्णन करता है तो चरित्र केवल राजनीति के सूत्रों में जड़ जाते हैं तथा उनकी वैयक्तिकता गुम हो जाती है।

दूसरे, कुछ कलाकार समझते हैं कि नया प्रारूप नायक सभी चित्रित हो सकता है जब अतिशयोक्तिवाद (हाइपरबोलाइजेशन) का सहारा लिया जाए। अतः अतिरंजकता (एक्साजरेशन) को जरूरी मान लिया जाता है। होमरकालीन महाकाव्यों या रामायण-महाभारत में यह साधन अलौकिक और अतिप्राकृतिक तत्त्वों का इस्तेमाल करके काफी उपयोगी सिद्ध हुआ है। लेकिन सभी परिस्थितियों में यह उचित नहीं है। उन वीरता-प्रधान नायकों में महान् राष्ट्रीय संघर्षों या दो सभ्यताओं के संघर्षों का चित्रण करने के लिए इसका उपयोग होता था जिससे घटनाएं और वर्णन चटकते हो उठते थे। आज के युग में इसका उपयोग घटनाओं से ऊपर उठकर उनके अंतरंग संबंधों को समझने और स्पष्ट करने के लिए होता है। अतः दोनों ही प्रकार के नायकों में अतिशयोक्तिवाद प्ररूपता को व्यापकता प्रदान करता है; दोनों में ही यह महान् नायकों को मृष्टि करता है। आज के युग में इसका उपयोग करते समय यह गौर करना जरूरी है कि न तो यह जीवन से पिछड़ जाए, और न ही यथार्थ से विछुड़ कर अधिक कलात्मक उड़ानों (फैंसीज) में खो जाए। इन दो झुकावों के कारण ये नायक सामाजिक यथार्थ से थोड़ा मुड़ जाते हैं। अतः जीवंत और प्रारूप चरित्रों के चित्रण के लिए कलात्मक उड़ान वांछनीय है; लेकिन वह समाज से, जीवनतथ्यों से, ऐतिहासिक घटनाओं से अलग न हो; कृती ऐतिहासिक प्रकाश में जीवन के तथ्य और घटनाएं चुनकर अपनी काल्पनिक उड़ानों की प्रतिभा का परिचय दे। गोर्की ने अपने 'मा' शीर्षक उपन्यास (१९०६) को सामाजिक संघर्षों का एक महाकाव्य बना दिया है। उसका नायक पावेल ब्लासोव धीरे-धीरे जीवन के तथ्य और घटनाएं चुन-चुन कर अपनी भव्य कल्पना को जगाता है और जीवन में हर मूल्योंकन तथा सुंदर वस्तु को पहचानता जाता है। नायक ही नहीं; अन्य पात्र भी (यहां जन-चरित्र का प्रसार होता है) एक नई दुनिया के स्वप्नद्रष्टा हो जाते हैं, एवं ऊंचे आदर्शों के लिए लड़ते हैं। इस प्रकार वे एकमात्र व्यक्ति के साथ-साथ जन-प्रतिनिधि भी हैं और साधारण जनता के पीड़ित, दलित, अपमानित 'लघु-मानवों' के स्तर से ऊपर उठकर नये मानव एवं नये नायक हो जाते हैं। इसी प्रकार शोलोखोव के 'डॉन मंद गति से बढ़ता है' नामक उपन्यास में मनुष्य और डॉन नदी के किनारे के मनुष्यों के भयानक वर्ग-संघर्ष की कहानी का महाकाव्यात्मक चित्रण हुआ है। ये नायक साहसपूर्ण ढंग से यथार्थ पेश करते हैं, स्वाभाविक गति से जीवन की कल्पना में बढ़ते हैं और अपने गुणों से मानवीय तथा महान् हो जाते हैं। 'लेकिन कई समाजवादी लेखक यह गलती करते हैं कि अपनी सारी प्रतिभा और

शक्ति का उपयोग एक हड़ताल, एक सामाजिक आंदोलन, समाजवाद-निर्माण, एक क्रांति या एक गृह-युद्ध के वर्णन में ही कर डालते हैं। वे यह नहीं सोचते कि सब से महत्त्वपूर्ण चीज सामाजिक पृष्ठभूमि नहीं, बल्कि स्वयं मनुष्य है—उस पृष्ठभूमि में अपने सभी विकासों से पूर्ण। ऐसा मनुष्य महाकाव्यात्मक मनुष्य (मेरा रेखांकन) है।” इसलिए कल्पना से हीन, द्वंद्व-भावना से हीन, जीवन के कृष्ण पक्षों से शून्य ‘अतिशयोक्तीकरण’ का फार्मूला केवल अतिरंजकता ही उत्पन्न करता है जिससे निपेधात्मक बातें ही प्रकट होती हैं। अतिशयोक्तीकरण प्राचीन महाकाव्यों में भी हुआ है, लेकिन उनमें कल्पना की भव्य उड़ानें, देवताओं तक की सुकुमार और दुर्बल भावनाओं का अंकन, महान् द्वंद्व-भावक संघर्षों का तेज आज भी विद्यमान है। इसी वजह से उनके जीवित मनुष्य, राष्ट्र-नायक और जन-नेता बने हुए हैं। अतः जब हम चरित्रों के निर्माण में ‘द्वंद्वविहीनता’ तथा असंयमित अतिरंजकता से मुक्त होंगे तभी हम नये मनुष्य और नये नायकों की प्रतिष्ठा कर सकेंगे जो लघु होकर भी अपने गुणों से महान् एवं मानवीय होंगे। द्वंद्वों के समावेश से इन चरित्रों की वैयक्तिकता की समृद्धि के फव्वारे क्षर उठेंगे तथा जीवन के आवश्यक तत्वों को पकड़कर एक प्रारूप मनुष्य भी खड़ा कर सकेंगे।

सारांश यह है कि नया नायक केवल नया मनुष्य ही नहीं है, वह महाकाव्यात्मक मानवता भी है। उसके अंकन में जीवन का यथार्थ और यथार्थवादी कल्पना दोनों का ही संयोग है। वह व्यक्ति भी है, और जन की समष्टि भी।

### समालोचना की पद्धति के सिद्ध आयाम

कला की सापेक्षता तथा सौंदर्यात्मक समस्याओं के सहवर्तन में ही मावर्सीय समालोचना के कुछ अन्य पक्षों पर विचार हो सकता है। वैसे पूर्वोक्त सौंदर्यबोध-शास्त्रीय मीमांसा भी इसके अंतर्गत ही आती है, लेकिन यहाँ हम कुछ प्रश्नों पर गौर करेंगे; जैसे कला की नसोटियाँ, युग-चेतना, सोवियेत-चीनी आलोचना, शैली आदि।

(१) कलाकृति के मावर्सीय मूल्यांकन के एक नहीं, दो प्रमुख पहलू हैं—सौंदर्यबोध-आत्मक एवं ऐतिहासिक। इन दोनों में से केवल एक का आधार कृति को एकांगी बना सकता है। मूल्यांकन के दोनों निकष भी यदि वैयक्तिक, सामान्य, संकीर्ण या विकृत हुए, तो भी समालोचना एकांगी होगी। अतः इन दोनों निकषों को साध-साध आवद्ध और ‘सर्वोच्च’ होना चाहिए। निकषों के ‘सर्वोच्च’ होने का तात्पर्य यह है कि इनमें शक्तियों से अर्जित मानव-जाति की कला-विरामत के मानदंडों के साध-साध भविष्य की यथार्थता का ज्ञान भी शामिल हो। इसकी परिणति यह होती है कि समाज खुद कला का एक विषय हो जाता है।

समाज में भिन्न-भिन्न प्रकार के लोग, उनके भिन्न-भिन्न सौंदर्यबोध होते हैं। समाज में भी कई ऐतिहासिक युग और कई युगों की कलाकृतियाँ होती हैं।

१. राक फॉक्स : ‘दि नविल ऐंड दि पीपुल’, पृ० ११७; मास्को सं० १।



समाज में ही कलाकार और कलाग्राही होने हैं; ये कलाकार भी भिन्न-भिन्न प्रकार के वर्गों के बीच से या बीच में होकर जीवित रहते हैं। अतः कलाकृतियाँ भिन्न-भिन्न युगों में, भिन्न-भिन्न समाजों की, भिन्न-भिन्न कलाकारों की सृजनात्मक भावनाओं और चेतनाओं का प्रतिबिम्ब होती हैं। यह प्रतिबिम्ब हमेशा स्पष्ट और यात्रिक नहीं होता। समाज के मेलीसंबंध और विरोध दोनों ही कलाकृतियों में प्रतिबिम्ब होते हैं। अतः कलाकार जाने या अनजाने इन संबंधों में अनिवार्यतः बंधा होता है; वह समाज के वर्गों की चेतना का वैयक्तिक तथा वर्गीय विश्लेषण करता है और अपने अनुभवों को कलाकृति में प्रस्तुत करता है। अतएव सौंदर्यबोधोत्पत्तिक तथा ऐतिहासिक कलाकृतियाँ मिलकर ही कलाकृतियों के विशिष्ट ऐतिहासिक काल, ऐतिहासिक समाज, ऐतिहासिक संबंध, सामाजिक चेतना, वर्गीय विरोध, सौंदर्यानुभव आदि को स्पष्ट कर सकती है। वे अतीत के जीवन का दर्पण होती हैं; वे उस जीवन के अतविरोधों (कांटेडिक्शन) को प्रतिबिम्बित करती हैं; वे युग की ऐतिहासिक समस्याओं और आकांक्षाओं की कलात्मक अभिव्यक्ति होती है; वे वर्गीय संबंधों को सीधे या छुपे ढंग से उद्घाटित करती हैं तथा कलाकार की 'काव्यात्मक दृष्टि' की गहराई का भास कराती हैं। इन पांच प्रयोजनों में संगति की अपेक्षा एक द्वंद्वात्मक समन्वय मिलता है। अतएव मार्क्सवादी आलोचना प्राचीन कलाकृतियों का मूल्यांकन करने में इन दोनों निकषों तथा पांचों प्रयोजनों को ध्यान में रखती है। इन्हीं के सम्मिलन से विचारधारा तथा काव्यात्मक दृष्टि की पृथक्ता की धारणा का विकास हुआ। इसका निष्कर्ष यह हुआ कि कलाकृतियाँ केवल युग का दर्पण ही नहीं, युग के विरोधों का भी दर्पण होती हैं।

एंगेल्स ने गोएटे (१७४६-१८३२) और बालजाक (१७६१-१८५०) को लेकर विचारधारा तथा कलात्मक दृष्टि की पृथक्ता के सिद्धांत को दर्शाया है। कलाकार की स्पष्टतः व्यक्त विचारधारा और जीवन के चिन्तांकन में विरोध हो सकते हैं। हो सकता है कि कलाकार खुद अपनी कृति की वस्तुगत महत्ता में समझे। हो सकता है कि वह अपने सर्वज्ञात दर्शन और ज्ञान के विपरीत भी सत्य को उद्घाटित करे। विरोध की ये तीन दिशाएँ हैं।

एंगेल्स बालजाक को विगत, मौजूदा और भावी सभी लेखक जोलाओं की अपेक्षा यथार्थवाद का महान् उस्ताद मानते थे। उनकी 'कॉम्युनिस्ट मैन' १८१६ से १८४८ तक के फ्रेंच समाज का अद्भुत यथार्थवादी इतिहास है। फ्रेंच समाज की भार्वात्मक निर्दयता, अत्याचारशीलता, व्यसनदासता, नीचता और भ्रष्टाचार को चित्रित करके यह कृति 'मानुषी राक्षसों' की एक प्रदर्शनी हो गई है। उन्होंने अपने समय के समाज के सभी विरोधों को उघेडकर रख दिया है, यद्यपि उनका उद्देश्य कतई यह नहीं था। वे राजनीतिक दृष्टि से शास्त्रसम्मतवादी थे; उनकी सहानुभूति पतनोन्मुख वर्ग के साथ है; वे इस तथाकथित 'अच्छे समाज' के मसिये गाते हैं। लेकिन सामंतीय समाज तथा उसके विरोध का इतना व्यंग्यपूर्ण व जीवित चित्रण—जिसे मार्क्स की शब्दावली में 'रेंग्राई रंगो से युक्त' कहेंगे—किसी ने नहीं किया। एंगेल्स ने उस

काल के तमाम पेशेवर इतिहासकारों, अर्थशास्त्रियों, तथा आंकड़कारों से अधिक बाल-जाक की उस पुस्तक से सीखा था। वैयक्तिक जीवनी के दृश्य, प्राकृतिक जीवनी के दृश्य, पेरिस-जीवनी के दृश्य, राजकीय जीवनी के दृश्य, ग्रामीण जीवनी के दृश्य पेश करके उन्होंने मजबूरन अपनी वर्गीय सहानुभूति के खिलाफ जाकर भी भविष्य के मनुष्यों का संकेत कर दिया था। यही यथार्थवाद की महत्तम विजयों में से एक है (—एंगेल्स)। लेखक की कलात्मक दृष्टि और विचारधारा पृथक् रही; लेकिन उसके मतों के बावजूद भी यथार्थ झलक उठा।

वूल्फगा वॉन गोएटे को सुद भी ज्ञात नहीं था कि वे अपनी विचारधारा से पृथक सत्तों का उद्घाटन कर रहे हैं। एंगेल्स के शब्दों में : “हम केवल एक बात की ओर ध्यान आकर्षित कर रहे हैं। गोएटे अपनी कृतियों में अपने समय के जर्मन समाज के साथ दो-तरफा रिश्ते से जुड़े हैं। कभी वे उसके विरोधी हैं और उसकी निचता से बचना चाहते हैं; जैसे ‘इफीजीनिया’ में और साधारणतया इटैली-यात्रा की अवधि में। कभी वे उसके प्रति विद्रोह करते हैं—गोएट्ज़, प्रोमेथियस और फॉस्ट की तरह; मेफिस्टोफिलीज की तरह वे उस पर तीव्र घृणा उड़ेलते हैं। इसके विपरीत, कभी वे उसके प्रति मंत्रीपूर्ण रहते हैं और उससे व्यवस्थापन भी करते हैं; जैसे ‘टेम एपिग्राम’ के अधिकांश में, ‘‘ फ्रेंच-क्रांति से संबंधित सभी लेखों में।’’ इस प्रकार गोएटे अभी विशालकाय हैं, अभी क्षुद्र; अभी उड़ंड, व्यंग्यात्मक, ससार से घृणा करने वाली प्रतिभा है; अभी शांत, आत्म-संतुष्ट और संकीर्ण विचारक। गोएटे तक जर्मन-जिंदगी के भद्देपन को नहीं जीत पाए; प्रत्युत उसने ही इन्हे जीत लिया।’’ वे शिलर की तरह कांटवादी आदर्शों में पलायन करने वाले न होकर प्रकृति-प्रेमी, सन्निय और मानवतवादी थे, लेकिन जिस जीवन से वे घृणा करते थे उसी में बंधे रहने के कारण उनमें यह संक्रांति उत्पन्न हुई जिसके सत्य कला में भी प्रकट हुए। होमर-कालीन विश्व-दृष्टिकोण, कला की ज़रूरतें, यथार्थ के क्षितिज सभी यूरिपिडीज के काल तक आकर बदल चुके थे और वर्गीय समाज एक वर्गीय संस्कृति को उत्पन्न करने लगा था। अतः सत्य की खोज में अनजाने ही यूरिपिडीज ने अपने युग का बढ़ता हुआ वर्ग-संपर्क एक राजनीतिक दृष्टि से पक्षधर कलाकार के रूप में अंकित किया। अतीत (और वर्तमान के भी) साहित्य तथा कला की समालोचना में इस सिद्धांत का प्रयोग एक बिल्कुल ताजी सामाजिक और कलात्मक दृष्टि प्रदान करता है। क्लासिकल साहित्य के मूल्यांकन में तो यह सिद्धांत बेहद महत्त्वपूर्ण है।

माक्सवादी आलोचना के दूसरे सिद्धांत के अनुसार “वस्तुगत यथार्थ तथा कल्पना के जीवन का संबंध जितना ही सुघटित होगा, कलाकृति उतनी ही महत्त्वपूर्ण होगी।” यह सिद्धांत एक ओर तो कला में यथार्थवाद की समस्या का निराकरण करता है, दूसरी ओर वर्तमान पूंजीवादी युग में व्यक्त की परकीयता के आयामों को खोलता है और तीसरी ओर दो कलाकारों की आपसी तुलना के मानदंड निर्धा-

१. एंगेल्स : ‘‘यद्य और यद्य से जर्मन समाजवाद’’ (टिप्पणी)।

रित करता है। सारांश में कहा जा सकता है कि यथार्थवाद की पहली मंजिल में भौतिक वस्तुओं तथा इन्द्रिय-अनुभवों की आपसी क्रिया-प्रतिक्रिया है; दूसरी मंजिल में प्रत्यक्षक के मनोवैज्ञानिक रक्षानो और मस्तिष्क का महत्व ही जाता है; तीसरी मंजिल में पूर्ण यथार्थ की खोज में विचारधारात्मक दृष्टि भी आ जाती है; चौथी मंजिल में सांस्कृतिक पैटर्न कलात्मक यथार्थ की खूबी प्रकट करता है, तथा पाचवीं मंजिल में गोपित मतों का प्रकाशन भी चाँछित यथार्थ पेश कर सकता है।

प्रत्यक्षक मानो वर्तमान भौतिक दुनिया में एक बलपूर्वक छीन-क्षपटकर रहने वाले अजनबी के रूप में रहता है जहाँ चारों ओर धन की लोलुपता का बोलबाला और वर्ग-संघर्ष का गर्जन है। अतः प्रत्येक आंदोलन और विचारों के प्रत्येक संघर्ष में कुछ बदे होते हैं जो प्रफुल्लता तथा कर्मों के वैभव से समृद्ध होते हैं; कुछ मर्दे होते हैं जो ऐतिहासिक दृष्टिकोण से सज्जित होकर नई दुनिया का स्वप्न देखते और जीवन के सुंदर एवं मूल्यवान को समझने का प्रयास करते हैं; कुछ इसान होते हैं जो धेर निराशा, भ्रांति और पराजय में ही चैन पाते हैं; कुछ आदमी महत्त्वपूर्ण और गैर-ज्वरूरी चीजों के बीच भेद नहीं कर पाते और कुछ व्यक्ति स्वप्नवादी हो जाते हैं। प्राचीन युग के कलाकारों की महत्ता इस बात में थी कि उनकी कलाकृतियों में वस्तुगत यथार्थ एवं वस्त्वना-जगत् के बीच सुघटित संबंध हैं। इसीलिए वाल्मीकि की रामायण में आये हुए स्वर्ण-मृग, शूर्पणखा, दशानन-रावण, वानर हनुमान, जटायु, जामवंत, सुग्रीव आदि सभी सांस्कृतिक भित्ति के यथार्थ हैं; कालिदास के काव्यों में अप्सराएं और आकाशवाणियां यथार्थ हैं। तुलसी के काव्य में उनके युग का पारिवारिक जीवन तथा उस परिवेश में अंकित मर्यादापुरुषोत्तम राम का लोक-चरित्र दोनों की एकता करता है। अतः वाल्मीकि, होमर, कालिदास, शेक्सपियर, तुलसी आदि ऐसे ही क्लासिकी कलाकार थे जिनकी कला में वस्तुगत यथार्थ तथा कल्पना-जगत् के बीच सुघटित संबंध हैं। आदिकाल और मध्यकाल में व्यक्ति भौतिक जगत् से इतना पृथक् होकर मंत्री-हीन नहीं था। मध्यकाल की कला की सामूहिकता की चर्चा हम कर ही चुके हैं। हम शिल्प और चित्रकला जगत् में अजंता, खजुराहो, भरहुत की विशिष्ट कलाकृतियों के चित्रकारों को नहीं जानते; न ही वाल्मीकि-रामायण या वेदव्यास-पूर्व महाभारत के चारण-कवियों को जानते हैं; न ही रासों-ग्रंथों, आल्ह-खंड, कबीर-काव्य के बायत निश्चित ढंग से जानते हैं कि उनमें उनका कितना है। साहित्य में हम अवश्य—कुछ उदाहरणों में बहुत शोध के बाद—एक कालिदास, एक मूर, एक तुलसी को देख लेते हैं। फिर भी उनमें सामूहिकता—लोक-मंगल-भाव या दार्शनिक मिद्धांत के रूप में—विद्यमान हैं।

लेकिन आज की वैयक्तिकता के संदर्भ में पलावेपर और जोला जैसे साहित्यकार हैं जो कला में अनिधार्य तथा द्वितीयक (=अमहत्त्वपूर्ण) दोनों को ही उनी समान महत्त्व पर रख देते हैं। इसी परकीयता में रियो जैसे कलाकार विशाल औद्योगिक शहरों की भयानकता का शर्मनाक अंकन करके अंततः आत्महत्या कर लेते हैं; कुप्रिन और मोपास्सा जैसे कलाकार वेश्यालयों, शराखणों, फैंटरी की विमानियों और

चकलो की मामूम, दर्द-भरी जिदगी पेश करते हैं; तोल्सतय जैसे कलाकार किरानों का विशाल कौनवेस खीचकर ईसाई अराजकतावाद के आदर्शों को प्रचारित करते हैं; प्रेमचंद जैसे कलाकार देहाती समाज की समस्याओं को सोद्देश्य पेश करते हैं। माक्सवादी इस 'मैत्री-भेद' और 'परकीयता' के बीच भी सामूहिक कला, कलात्मक विचारों, सामाजिक चेतना के भेद की छानबीन करता है; यथार्थ को अंगीकार करने में अनिवार्य और द्वितीयक के चयन के रहस्य का उद्घाटन करता है और गुणात्मक मनुष्य को भी देखता है। उन्नीसवीं शती के बालजाक और पलावेयर में से कौन श्रेष्ठ है, यह इस पद्धति के सहारे ही जाना जा सकता है। यह प्रश्न केवल सौंदर्यबोधशास्त्र का ही नहीं है, दर्शनशास्त्र और समाजशास्त्र का भी है। इसका निर्णय केवल आनंद के आधार पर ही नहीं, उपन्यास के सौंदर्य के सामाजिक आधार का भी है। बालजाक ने यथार्थवाद का, और पलावेयर ने प्रकृतवाद का आश्रय लिया। बालजाक ने शुद्ध सौंदर्य के साथ-साथ सामाजिक और नैतिक समस्याओं को लिया; पलावेयर ने शुद्ध सौंदर्य पर जोर दिया। बालजाक ने मनुष्य और समाज के सभी रूपों का दिग्दर्शन किया; पलावेयर ने मनुष्य के मनोवैज्ञानिक और रूपवादी स्वरूप का दर्शन किया। बालजाक ने कृति में प्रारूप की गहराई दी है, पलावेयर ने केवल व्यक्ति-वादी संधान किया। इसी प्रकार हम पलावेयर की 'मादाम बोवारी' और तोल्सतय के 'रिसरेक्शन' की तुलना कर सकते हैं और कह सकते हैं कि पहली कृति अपनी सभी श्रेष्ठताओं के बावजूद भी दूसरी से कम श्रेष्ठ है। तोल्सतय की कृतियों में सामाजिक समस्याओं और नैतिक, सौंदर्यात्मक और जीवन के प्रति एक 'ऐतिहासिक' दृष्टिकोण मिलता है। आदर्शवादी होने के बावजूद भी उनकी कृति में (बालजाक जैसा) सत्य अपने-आप प्रकट हो उठता है। एक ओर तो उनकी कृतियों में रूमी जीवन के अतुलनीय चित्र हैं जो उन्हें विश्व-साहित्य की विरासत बना देते हैं; तो दूसरी ओर ईसाई-अराजकतावाद की अंधभक्ति है। एक ओर सामाजिक कुरीतियों और झूठ के प्रति प्रबल विद्रोह है, तो दूसरी ओर शूद्धिवादी और पश्चातापवादी आत्मग्लानि। एक ओर पूंजीवादी समाज के शोषण, झूठी अदालतों के अन्याय, सरकारी मूढ़ता आदि का भंडाफोड़ है, तो दूसरी ओर अहिंसात्मक सत्याग्रह की रूहानी ताकत पर जोर। वस्तुतः गुलामी से मुक्त किंतु पूंजीवादी शिकारों में जकड़ते हुए रूसी समाज के विरोध उनकी कृतियों में भी अंकित हैं। इसी आधार पर हम कई महत्वपूर्ण समस्याओं को हल करने की दिशा में बढ़ सकते हैं—जैसे, चेखव का 'यथार्थवाद' और मोपासां का 'प्रकृतवाद'; प्रेमचंद का 'सामाजिक आदर्शवाद' और अज्ञेय का 'मनो-विश्लेषणात्मक यथार्थवाद', श्रीलाल शुक्ल का 'अंतर्विरोध' और निर्मल वर्मा का 'सामाजिक सौंदर्यबोध'।

माक्सवादी सौंदर्यबोधशास्त्र यथार्थवादी दृष्टि की समग्रता स्वीकार करता है जिससे किसी भी प्रकार की भावात्मक तथा बौद्धिक गतिशीलता का विरोध नहीं होता है। मानवीय व्यक्तित्व की पुनर्रचना और वर्गीय समाज के भ्रष्टेपन का विध्वंस ही इसके मापदंड हैं। मानव-व्यक्तित्व की पुनर्रचना और समाज के महान् युगों का

चित्रण ही वाल्मीकि, होमर, दान्ते, शेक्सपियर, कालिदास, तुलसीदास, रेणु, नागर आदि की कृतियों में है। आज की कृतियों में भी इन दोनों आदर्शों को एक नवलतर ऐतिहासिक दृष्टि से स्वीकार किया जाता है। गौर्की की कृतियों में यह दृष्टि दिखाई पड़ती है। आज की कला और साहित्य रोज की घटनाओं के घोल में से सार के चमकते कणों (फ्रिस्टल) को जमा सकता है और एक 'सुघटित-संगठित' रूप पेश कर सकता है। आज की कला और साहित्य भी हमें वर्ग-मुक्त करने के लिए जनता को कर्मयोग के लिए प्रेरित कर सकता है, उन्हें जागरित कर सकता है और एक संघटित संघर्ष चलाने का आह्वान कर सकता है जिसके द्वारा वे अपने भाग्य को रचने वाली, मानवीय प्रेम को फैलाने वाली और सर्वहारा मानवतावाद की स्थापना करने वाली हो सकें। अतः आलोचना के दो मापदंड हैं—सौंदर्यबोधात्मक और विचारधारात्मक। विचारधारात्मक मानदंड (अ) सामाजिक आधारों का सतर्क विश्लेषण करता है तथा (ब) कलाकारों के विकास की युगीन तथा वैयक्तिक प्रेरणाओं की खोज करता है। सौंदर्यात्मक मानदंड (स) कलाकृतियों के सौंदर्यात्मक और बौद्धिक वस्तु-तत्त्व की वास्तविकता का पता लगाता है; उसमें व्यक्त दृष्टिकोणों और सौंदर्यबोधों को प्रकट करता है और उनके आधार पर कलाकार द्वारा व्यवहृत काव्य-रूपों तथा उसकी सफलता की परिगणना करता है। यह मंतव्यों और प्रभावों की द्वंद्वात्मक एकता की मांग करता है। मंतव्यों की स्वीकृति और प्रभावों की अस्वीकृति, अथवा प्रभावों की स्वीकृति और मंतव्यों की अस्वीकृति—दोनों ही गलत है। पहली दृष्टि आदर्शवादियों की, तथा दूसरी भीतिकवादियों की है। अतः मावसंवाद दोनों का समन्वय करता है। लोक-कल्याणोन्मुख मंतव्य लोक प्रभाव से किस प्रकार मुक्त किये जा सकते हैं? एक श्रेष्ठ मंतव्य भी, प्रभावहीन होने पर, निरर्थक हो जाता है। किसी कला-कृति के आत्मगत निश्चयों को लेखक द्वारा घोषणापत्रों में व्यक्त विचारों या कला-कृतियों में अभिव्यंजित दर्शन में खोजने के बजाय समाज और जनता में पड़े उसके (या उसकी कृति के) व्यवहार द्वारा ही निर्धारित किया जा सकता है। इस प्रकार आत्मगत निश्चय भी सामाजिक व्यवहार के क्षेत में आ जाते हैं। मंतव्यों को जांचने का मानदंड केवल उनके द्वारा उत्पन्न प्रभाव ही है।<sup>१</sup>

प्रत्येक ऐतिहासिक युग और (उससे पल्लवित-पुष्पित) समाज का कोई शिरोविंदु होता है। जब तक कि पूर्व की सामाजिक व्यवस्था की सभी संभावनाओं का विकास नहीं हो जाता, उत्पादन की सभी क्षमताएं विकसित नहीं हो जाती और सामाजिक संबंधों के विरोध पूर्णतः प्रकट नहीं हो जाते, तब तक नया आर्थिक मूलाधार भी प्रकट नहीं होता। जब तक कि नये मूलाधार में विकास की संभावनाएं रहती हैं, उत्पादन के नियम बनते रहते हैं, सामाजिक संबंधों में पूर्ण निश्चयता नहीं आ पाती, तब तक वह लुप्त नहीं होता। अतः कला और साहित्य की दुनिया में तभी महान्

१. देविये, मामो-स्ते-सुंग : 'प्रोब्लेम्स ऑफ़ थॉट एंड लिटरेचर', पृ० ३२ (भारतीय संस्करण, १९५२)।

कृतियां आती हैं जब अभिव्यंजना की पूरी संभावनाएं मौजूद हों, सौंदर्यबोध को नई दिशाएं मिल रही हों, नये अनुभवों का कौतूहल बढ़ रहा हो; या फिर अभिव्यंजना की सभी संभावनाओं को खोजा जा चुका हो, सौंदर्यबोध में पूर्ण स्थिरता आ गई हो, नये अनुभव पूरी तरह प्राप्त किये जा चुके हों। दान्ते ने इटली के अपने समाज में पहली स्थिति में कार्य किया और मिल्टन ने इंग्लैंड के दूसरे सामाजिक युग की दूसरी स्थिति में। संस्कृत साहित्य में शूद्रक को पहली स्थिति में सृजन करना पड़ा था और पंडितकवि माघ को दूसरी स्थिति में। खड़ी बोली में हरिऔध को पहली स्थिति में, तथा प्रसाद को दूसरी स्थिति में कार्य करना पड़ा। यहां हम ध्यान दिलाना चाहते हैं कि ये कलाकार विभिन्न सामाजिक युगों के हैं; हमने केवल उदाहरण के लिए उन्हें संयुक्त किया है। अतः हर एक समाज में कला और साहित्य का एक प्रसुमन-काल होता है, जब श्रेष्ठ और मनोहर कलाकृतियों में संगति आती है और एक नही अनेक कलाकृतियों का सृजन होता है। पर इसके पीछे सामाजिक आधारों, उनके परिवर्तनों और शिरोविंदुओं का आधार होता है। यह तभी होता है जत्र सामाजिक व्यवस्था में बुनियादी परिवर्तन हों। इसीलिए "आज फ्रांस में कोई वालजाक, स्तांदाल, ह्यूगो, पलावेयर या ज़ोला नहीं हैं। इंग्लैंड के पास आज कोई डिक्सेंस, बायरन या शैले नहीं है। उन देशों में बहुत परिवर्तन होने चाहिए तभी यह आशा की जा सकती है कि एक डिक्सेंस या एक स्तांदाल का जन्म होगा। इस अंतराल में तो हर चीज उनके पीछे ही है।" समाज का भी प्रभात, मध्याह्न और निशाकाल होता है जिसमें कुछ दशक वर्ष केवल कुछ प्रहरों के बराबर होते हैं; यद्यपि मानव-जीवन में तब तक बहुत परिवर्तन हो जाता है। इसीलिए समाज के प्रभात-काल में ही हमें एक कालिदास या तुलसी, या प्रेमचंद नहीं मिल सकते। हमारे समाज में भी बहुत परिवर्तन होने हैं, तभी हमारा भी शिरोविंदु आएगा।

(२) मार्क्सवादी आलोचना की एक अन्य देन है—'हमारे युग की चेतना' (स्पिरिट आफ आवर टाइम) के संदर्भ।

कला और साहित्य में युग-युग की चेतना का बहन करने वाली कलाकृतियां नायक, कलात्मक विचार, कलाकार, सहृदय और रुचियां होती हैं। कलाकृतियों, नायकों और कलात्मक विचारों का निरूपण हो चुका है (और प्रसंगानुसार होता रहेगा); कलाकार और 'सहृदयों' की विवेचना आगे होगी। इस प्रसंग में हम मूलतः सहृदय और उनकी रुचियों का ही स्थापत्य रचेंगे।

[यूरोपीय साहित्य-शास्त्र में दर्शक, श्रोतागण और पाठकों के लिए इस्तेमाल किये गये अलग-अलग शब्दों के लिए भारतीय काव्य-शास्त्र में 'सहृदय' नामक एक ही शब्द आया है। हम इसी शब्द का उपयोग करेंगे।]

मार्क्सवादी सौंदर्यबोधशास्त्र ने आलोचक के काल (टाइम) और देश (प्लेस) के ज्ञान की गहराई (डेप्थ) को पैना बनाया है। इस महत्त्वपूर्ण अनुदान की वजह

से हम एक ओर तो कला में जीवन और समाज का दिग्दर्शन कर सकते हैं, दूसरी ओर अतीत के सांस्कृतिक पैटर्न और सामाजिक चेतना को चित्रित कर सकते हैं और तीसरी ओर कलाकृतियों की ऐहिक तथा भौतिक परिस्थितियों में मूलबद्धता प्रमाणित कर सकते हैं। अतीत के किसी भी युग का सर्वांगीण समाजशास्त्रीय, ऐतिहासिक और सांस्कृतिक चित्र प्रस्तुत करने में यह गहराई एक लंगर और जाल की की भांति सहायक है। 'देश-काल की गहराई के निर्णय के सिद्धांत' में से ही सहृदय की रचियों के अध्ययन की धारणा का भी प्रस्फुटन हुआ है। इसके आधार पर हम जान सकते हैं कि अकबरकालीन श्रोतागणों की ऐतिहासिक तथा समाजशास्त्रीय हालतें क्या थीं? भारतेंदु के नाटकों के प्रति दर्शकगणों ने किस प्रकार की रचियाँ प्रदर्शित की होंगी? देवकीनन्दन खत्री और मुंशी प्रेमचंद के उपन्यासों ने किस प्रकार नये पाठकों का विकास किया होगा?

रचियाँ इद्रियो के द्वारा सामाजिक और मनोवैज्ञानिक इच्छाओं तथा चेतनाओं की अभिव्यक्ति हैं। रचियों में वैयक्तिक पसंद और चुनाव भी होते हैं। लेकिन इन चुनावों की विधा शुद्ध वैयक्तिक नहीं होती। कुछ व्यक्तियों के समरूप चुनाव और पसंद होती है। कुछ राष्ट्रीय रचियाँ भी होती हैं और कुछ ऐसी रचियाँ भी होती हैं जो एक वर्ग में समरूप होती हैं। अतः व्यापक सौंदर्यात्मक रचियाँ जनता के सामाजिक अनुभवों का नतीजा हुआ करती हैं। यों कहा जा सकता है कि (अपवादों को छोड़कर) कला-रचियाँ 'सामाजिक रचियों' की वैयक्तिक अभिव्यक्ति' होती हैं।

कोई व्यक्ति कालिदास के शरद-वर्णन पर मुग्ध होगा, कोई वर्षावर्णन पर; कोई शिव-उमा के काम-उत्सव में डूबेगा, तो कोई शकुंतला के सौंदर्य पर मुग्ध होगा; कोई उनकी उपमाओं से रसाप्लावित होगा, तो कोई छंद-योजना से। लेकिन एक नहीं ऐसे अनेक लोग होंगे जो एकसाथ ही या तो उनके शरद-वर्णन, या काम-उत्सव या उपमाओं के गुणी होंगे। यही नहीं, एक वर्ग ही होगा जो कालिदास के केवल इन्हीं तत्त्वों का प्रशंसक होगा, जबकि दूसरा किन्हीं अन्य तत्त्वों का वाचक होगा। इसका कारण यही है कि सामाजिक चेतना में इन रचियों के स्रोत होते हैं। क्योंकि ये चेतनाएं ही लोगों की एकता कायम करती हैं इसलिए इनमें परंपरा का प्रभाव प्रमुख ही जाता है। अतः जन-लोक-कथाओं में जिस नारी-सौंदर्य की कल्पना होती आ रही है वह भासल-पुष्ट अंगों तथा खेतों-खलिहानों, पनघटों, गृहकाजों में व्यस्त नारी की है; लेकिन राजसभाओं में जिस नारी-सौंदर्य की कल्पना हुई है वह अत्यंत कोमल और क्षीण अंगों तथा अंत:पुरों, अभिसारवीथियों, शयन-कक्षों में कामिनी नारी की है। यह अंतर पृथक् परंपराओं और वर्गीय रचियों, दोनों का है। अतः यदि कोई प्रतिभाशाली कलाकार जाने-अनजाने उन सहृदय रचियों की उपेक्षा करता है जिनके लिए उसकी कला है, तो वह भी उपेक्षित हो जाता है। परंपरा सशक्त और रूढ़ होती है। अतः उसका अनुकरण न करने पर कलाकृतियाँ उपेक्षित हो जाती हैं। इसका तात्पर्य यह नहीं है कि वे मूल्यवान नहीं

हैं। यदि तुलसीदास अपने 'रामचरितमानस' को अवधी भाषा में लिखकर संस्कृत में लिखते और ठीक उसी प्रकार लिखते, तो उसकी स्थिति क्या होती? यदि अवधी में लिखी गई कृति में भी भारवि-माघ-श्रीहर्ष के अनुकरण पर शृंगार-वर्णन, राज-सभा-वर्णन, और उच्च सामंतीय जिदगी का वर्णन होता तो क्या यह कृति महान् होती? 'रामचरितमानस' की श्रेष्ठता इसी में है कि वह जिस प्रकार की विशाल जनता के लिए लिखी गई है, उनकी रुचियों का परिपाक करने के साथ-साथ उन रुचियों का पुनर्निर्माण और शोध भी करती है। अतः हम अप्रत्यक्ष ढंग से उस युग की लोकाभाषा जन-रुचि, जनता की स्थिति का ज्ञान प्राप्त कर सकते हैं। ठीक इसके विपरीत भवभूति हैं। कहा जा सकता है कि भवभूति परंपरा के विपरीत दिशा में गये और इसीलिए (प्रचलित प्रमुख रुचि से असंपृक्त होने के कारण) उन्हें चामोश हो जाना पड़ा। यह गलत दृष्टि होगी। भवभूति लोकप्रिय इसीलिए नहीं हो सके कि उन्होंने चक्रवर्ती शृंगार के स्थान पर कथन की प्रतिष्ठा की; मांसल शृंगार के स्थान पर मानव के अतर्लोक का उद्घाटन किया; राज्याश्रयी होने के बजाय उन्मुक्त भ्रमण करते रहे; नारी को कामिनी मानने के बजाय उसे स्वाभिमानिनी का पद दिया और घोर अलकायुक्त कलायत्न के बजाय नैसर्गिक काव्य-विधान किया। उन्होंने यह सब तरफालीन उभय वर्ग की रुचियों के प्रतिकूल (यदि विरुद्ध नहीं) किया जो कलाप्राही थे। वे अपनी अभिव्यक्तियाँ तो प्राकृत जनो के अधिक निकट ले आये, लेकिन उनके माध्यम उनकी रुचियों के अनुकूल नहीं थे क्योंकि उनकी भाषा, जीवन के रीति-व्यवहार, सामाजिक आचार साधारण थे। अतः जब प्राकृत जनो की रुचियों की भी सुनवाई हुई, तब भवभूति अमर हो उठे। अतः रुचियाँ—चाहे वैयक्तिक हों, या वर्गीय, या राष्ट्रीय—कला के भाग्य में बड़ी ही निरंकुशता से दस्तदाजी करती हैं। 'कभी-कभी तो कला को अपने अधीन तक बना लेती है। वे केवल स्थापित संप्रदायों के भाग्य का ही निपटारा नहीं करती, अपितु नये कला-संप्रदायों को भी जन्म देती हैं।' इन सभी प्रकार की रुचियों का आपसी अंतर्संधान हुआ करता है। अतः एक ही कलाकृति में भिन्न-भिन्न वर्गों की रुचियाँ, उनकी प्रकृति, उनके रीति-रिवाज, उनका समाज साकार हो उठता है। यही अध्ययन समाज और ममाज की जनता का सघटित चित्र प्रकट करता है।

ये सभी रुचियाँ जन्म से ही विकसित नहीं हो जाती। इनमें कुछ परंपराओं द्वारा प्राप्त होती हैं; कुछ विकसित होती हैं और कुछ का निर्माण होता है। इनका सामान्यीकरण या तो सामाजिक सघातों से होता है, या आर्थिक सघातों से, या भौतिक एवं टंकनिकल खोजों से। सामाजिक व्यवस्था परंपराओं के रूप में रुचियों को रूढ़ करती है, आर्थिक सघात उन्हें वर्गीय बना देते हैं और भौतिक तथा प्राविधिक खोजें उनमें आमूल क्रांति ला देती हैं। अब हजारों तकुओं वाले पोलिस्टर मिश्रणों के वाद्य-वृंद के सम्मुख तकली के गीत फीके हो जाते हैं; स्पुतनिको की

१. निकोलाई चामोश : 'ऑन टेस्ट इन आर्ट', सोवियेट लिटरेचर, नं० १२, १९१७।



शौर-मंडल-यात्रा के सम्मुख पुष्पक विमानों का संवेद्य सौंदर्य हल्का हो जाता है; मृदुला गगन की नारियों के सम्मुख रीति-कालीन नारी की क्षयिष्णुता झलक उठती है और प्रेमचंद के किसान-नायको के आगे देवकीनंदन खत्री के तिलस्मी जासूस मिथ्या लगने लगते हैं। यही रुचियों की धरोहर और विधान है। ये रुचियां परंपराओं में सघटित होती हैं और परंपराएं भी नैतिक, सामाजिक तथा राजनीतिक आंदोलनों में प्रवाहित हो उठती हैं। इस प्रकार रुचिया एक नैतिक, सामाजिक या राजनीतिक आंदोलन की 'इमेज' भी रंग देती हैं। "कई अवसरों पर नैतिक, सामाजिक या राजनीतिक आंदोलन की लहरों पर कोई साहित्य-कृति प्रवाहित होती हुई दूर-दूर तक व्याप्त हो जाती है और कुछ सीमा तक (उस आंदोलन का) प्रतीक भी हो जाती है।"<sup>१</sup>

इन रुचियों का विकास और पुनर्निर्माण होता है। समाज की समाजवादी व्यवस्था में मिलो और फँकट्टियों के मजदूरों, मेहनती किसानों, बौद्धिक कामगारों की रुचियों के प्रतिबिम्ब के रूप में जय कटा मंडित होती है तब वह बिल्कुल नयी हो जाती है।

(३) मार्क्स ने शैली संबंधी एक सूत्र प्रस्तुत किया है—“निरंतरित अभिव्यंजना का तात्पर्य तो बुरी स्थिति में अच्छा मुख रचना है।”

वे निर्धारित (प्रेसक्राइब्ड) शैली को व्यंग्य में 'सरकारी रंग' कहते हैं क्योंकि कलाकार की आत्माभिव्यंजना केवल इसी एक शैली में प्रकट होने के लिए मजबूर है। “यद्यपि कदंब की गंध वही नहीं होती, जो केतकी की; लेकिन सरकारी रंग केवल एक की ही अनुमति देता है। यद्यपि आप हंसोड़ हैं, लेकिन सरकारी रंग आपसे गंभीरतापूर्वक लिखवाता है; यद्यपि आप साहसी हैं, लेकिन सरकारी रंग आपकी शैली को विनीत चाहता है। इस अंकुश को मार्क्स 'काली वेशभूषा' कहते हैं क्योंकि उनके अनुसार यह जीवन की इंद्रधनुषी समृद्धि को ढक लेता है। उन्होंने लिखा है कि शैलियां ओस-बिंदुओं की तरह होती हैं जो आत्मा के सूर्य से प्रकाशित होकर असंख्य रंगों में झलकती हैं; क्योंकि वह (सूर्य) उन्हें निरंतर असंख्य व्यक्तियों और वस्तुओं में बाटना जाता है। जबकि मनुष्य प्रकृति के असीम वैभव और उत्साहपूर्ण विविधताओं की प्रशंसा करता है, तब उसे इतना नया बांधा जाए।”<sup>२</sup>

मार्क्स शैली को कलाकार का आत्मगत (स्फिरिबुअल) व्यक्तित्व मानते हैं। वे कलाकार का यह अधिकार मानते हैं कि वह अपनी आत्मा (=चेतना) का मुद्र सबको दिखा सके। उनके अनुसार केवल एक 'सरकारी' शैली ही नहीं, असीम शैलियां विद्यमान हैं। जिस प्रकार प्रत्येक नन्हा ओस-बिंदु अपनी आत्मा के प्रकाश में असीम रंगों के प्रदर्शन में झिलमिलाता है, उसी प्रकार प्रत्येक प्रतिभा की आत्मा का सत्त्व स्वयं सत्य हुआ करता है और यह सत्य उस आत्मा को उसकी रीति में अभि-

१. सेबिन एल० गार्फिन : 'दि सोवियेनॉजी ऑफ लिटरेरी टेस्ट', अध्याय चौथे।

२. देबिए, मा० और ए० : 'लिटरेचर एंड आर्ट', पृ० ५२, भारतीय संस्करण, १९५२।

व्यंजित करता है। आंतरिक समृद्धि को बाह्य अभिव्यंजना प्रदान करने के लिए ही शैलियां होती हैं, लेकिन अभिव्यंजना कदापि ऐसी नहीं होनी चाहिए कि सत्य ओझल हो जाए। शैली एक आवरण की तरह होती है जो कलाकार की आत्मा के मुख को ढांकती है। लेकिन यह अलंकृत (एंग्राइडड) भी होती है, और अनलंकृत (अन-एंग्राइडड) भी; यह अनिवार्य सत्य को अंकित करती है और द्वितीयक यथार्थ को भी; यह एक सघन वन-कातार में एक-एक पुष्प-पक्षी-पल्लव को देखते समय वन की सत्ता भूल सकती है, और वन के समष्टि-प्रभाव में सूक्ष्मता का वैभव त्याग सकती है। अतः हम यह शर्तें मंजूर कर सकते हैं कि जो शैली कलाकृति की परमावश्यक बुनियाद—सामाजिक अनुभवों की व्यक्तिगत अभिव्यंजना—को स्पष्ट करती है, वह धरेण्य है—चाहे उसमें अलंकृति हो (भावसं की शब्दावली में 'रेफ़ेल्सिऑन'), चाहे अनलंकृति (भावसं की परिभाषा में 'रेव्राकरण')। लेकिन व्यवहार में यही होता है कि अनलंकृत शैली में ज्यादा सत्य, और अलंकृत शैली में ज्यादा सौंदर्य संचित हो जाता है; कृत्रिम विस्तारों के अंवार में मौलिक आधार—आत्मा का सत्त्व—ढंक जाता है, या धुधला हो जाता है। यदि स्वाभाविक विस्तार भी हो, तथा अलंकृत शैली भी हो, तो वह एक भव्य शैली होगी। इस प्रकार वह अच्छे पट में बुरा मुख नहीं रखेगी और न ही बुरी स्थिति में अच्छा मुख! किसी भी शैली में यदि परमावश्यक बुनियाद साफ है तो वह कलाकार की आत्मा का मुख भी दिखाती है और कलाकृति को प्रभावोत्पादक भी बनाती है।

अनंत शैलियां विचारों और ध्वनियों के पैटर्न का निर्माण भी करती आ रही हैं, जो संवेगों का उद्घोषण करते हैं। ध्वनि-श्रेणी में ताल (रिदम), तुक (राइम) और समस्वरता (एजोनेंस) आते हैं; विचार-श्रेणी में मूर्तिविधान (इमेजरी) और भाव (आइडिया)। मूर्तिविधान इंद्रिय बोधों और इंद्रिय गुणकों के अलावा 'नायक की इमेज', या 'समाज की इमेज' तक खींच सकता है। इसी प्रकार भाव विचारों तक फैल सकते हैं।

यदि ध्वनियों और विचारों के पैटर्न आपस में मिला दिये जाते हैं तो हमें 'काव्य' के भिन्न-भिन्न रूप प्राप्त होते हैं; जैसे, ग्लान्सिकल ओजस्वी काव्य, वैयक्तिक वेणु-गीति, महाकाव्य या भिन्न-भिन्न छंद। ये अंतर्निहित रूप विकसित होकर नाटक तथा उपन्यास का भी विकास करते हैं। अतः मानव के विचारों और ध्वनियों के संवेगात्मक जागरण तथा विकास के साथ-साथ ही काव्य-रूप किन्हीं विशेष सामाजिक चेतना के युगों के अनुकूल उत्पन्न होते हैं। महाकाव्य और नाटक, नाटक और उपन्यास, वीर काव्य और वेणु-गीति, गीत और मुक्तछंद शनैः-शनैः विशेष ऐतिहासिक युग में सामाजिक चेतना और भौतिक जीवन की आवश्यकताओं के अनुसार ही विकसित होते हैं। पहले भी हम यह बात स्पष्ट कर चुके हैं। कलाकार अपनी संवेगात्मक तीव्रता और सामाजिक व्यापकता के मुताबिक इन पैटर्नों में से किसी एक या अनेक द्वारा अपनी कृतियों की अभिव्यंजना करता है।

(४) भावसंवादी आलोचना के मानदंडों को जब यांत्रिक ढंग से प्रयुक्त

किया जाता है तब वे विल्कुल ही उलट जाते हैं। यदि इन मानदंडों को ऐतिहासिक छानबीन में पथ-प्रदर्शक लीक के रूप में इस्तेमाल नहीं किया जाकर ऐतिहासिक तथ्यों को सिली-सिलाई पोशाक पहनाने के रूप में प्रयुक्त किया जाता है, तभी विकृतियाँ आती हैं। अतः ऐतिहासिक तथ्यों को ज्यों-का-त्यों जड़ देने के बजाय ऐतिहासिक खोजों को पहचानना ही सच्चा मानदंड है। इस विकृति को स्पष्ट करने के लिए एंगेल्स के साथ पॉल अर्नेस्ट की दिलचस्प बातचीत हुई। स्कैंडिनेवियन नाटककार इब्सन तथा स्ट्रिडबर्ग के नाटकों की नारियों पर आधारित एल० मार्गोल्म के 'स्कैंडिनेवियन साहित्य में नारी' शीर्षक को लेकर हर्मन बार तथा पॉल अर्नेस्ट में बहस छिड़ गई। दोनों ही मावसंवादी आलोचना को यांत्रिक ढंग से लागू कर रहे थे। अर्नेस्ट साहित्य में विचारधारा के ढंढ का पूर्ण निषेध करके औद्योगिक संबंधों के विकसित होने पर नारी-समस्या के खुद-ब-खुद सुलझ जाने पर विश्वास करते थे। बार का कहना था कि यदि स्वयं मावसं होते तो वे पहले प्रत्येक नारी की विशेषताओं की तुलना करके सभी नारियों की प्रारूपता (टिपिकलनेस) निर्धारित करते; उसके बाद वे 'परिवेश' की स्थापना करते जिसमें केवल इस प्रारूप (टाइप) की नारी के अटावा किसी अन्य का विकास ही नहीं हो सकता। और अंत में उसके मूल कारणों को अर्थशास्त्र में ढूँढ लेते। इस प्रकार वे बूर्जवा-नारी, मध्यम वर्गीय नारी, मेहनतकश नारी को खोज लेते जिनके बीच अर्थतंत्र ने ये तीनों प्रारूप विकसित किये। इसके बाद बार कहते हैं कि इन नारियों के अलावा 'तीसरी नारी' भी है— 'विशुद्ध स्त्रीजाति'। अतः वे नैसर्गिक वृत्तियों एवं ऐतिहासिक क्रम में घोर यांत्रिक विभेद करना चाहते हैं। अर्नेस्ट ने कहा कि यह तो सारी की सारी नारी-समस्या का माद यौन-समस्या में बदल देने की बात हुई। बार आदम और ईव के आदिम युग की चर्चा करते हैं। एंगेल्स ने इन दोनों अतियों और यांत्रिक विवेचनाओं का विरोध करते हुए बताया कि वस्तुतः स्कैंडिनेवियन दुनिया को जर्मन जगत् के अनुरूप मानने से ही यह उल्टापन आया। इब्सन के नाटक उस साधारण बूर्जवा तथा मध्य बूर्जवा दुनिया को प्रतिबिंबित करते हैं जो राष्ट्रीय विलक्षणताओं और ऐतिहासिक तत्त्वों के कारण जर्मन दुनिया से नितान्त भिन्न है। अतः स्थानीय विलक्षणताओं पर जब नजर केंद्रित होगी, तभी हम ऐतिहासिक तथ्यों को पोशाक पहनाने के बजाय ऐतिहासिक छानबीन कर सकते हैं। यह कठमुल्ले मार्क्सवादियों को ऐसी पेशकदमी चेताने की थी जो आज भी उतनी ही सच्ची और खरी है।

बार द्वारा उठाई गई 'स्त्री जाति' ('नारी' के बजाय) की बात का यह स्पष्टीकरण लाजिमी है।

'स्त्री जाति' की अमूर्त धारणा की तरह 'मानव स्वभाव' की बात भी उठाई जाती है। क्या सचमुच 'स्त्री जाति' है? क्या सचमुच 'मानव-स्वभाव' है? हाँ, है! लेकिन अमूर्त नहीं, मूर्त स्त्री जाति तथा मानव-स्वभाव! वर्गीय समाज में

ये वर्गीय विशेषताओं को ग्रहण करते हैं। सामाजिक वातावरण से कटा हुआ कोई भी स्वभाव या जाति नहीं है। अतः मार्क्सवाद इन अमूर्त धारणाओं को अनावृत करके उनकी मूर्त विवेचना करता है। इसी प्रकार प्रेम की समस्या है। प्रेम भी वस्तुगत अनुभव का परिणाम होता है। कला और साहित्य में मानव-स्वभाव और मानव-प्रेम की बात कुछ अस्पष्ट रहती है क्योंकि वर्गों में घंटी मानव-जाति के बीच मानव-प्रेम कहा होगा? अतः मानव-स्वभाव तथा मानव-प्रेम सापेक्ष होता है; यह अमूर्त न होकर मूर्त होता है और वर्गीय विलक्षणताओं से संचालित! अतएव आलोचना में इन दोनों धारणाओं का निराकरण अनिवार्य है। इन दोनों धारणाओं का निराकरण माओ-त्से-तुंग ने किया है। उन्होंने एक अन्य भूल की ओर भी इशारा किया है। यह धारणा, कि कला और साहित्य हमेशा उज्ज्वल और श्याम पक्ष का निष्पक्ष चित्रण करते हैं, महज अस्त-व्यस्त विचारों की उपज है। कला और साहित्य हमेशा निष्पक्ष ढंग से उज्ज्वल और श्याम पक्ष पेश नहीं करते। कुछ लोग श्याम पक्ष कभी नहीं प्रस्तुत कर पाते और कुछ लोग उज्ज्वल पक्ष कभी नहीं अभिव्यक्त कर पाते। पहले प्रकार के कलाकार हमेशा गुलाबी रंगों में सराबोर चित्रण करते हैं, तो दूसरे पूर्णतः अधकार, निराशावाद और पराजयवाद फैलाते हैं। द्वंद्वरमक 'समन्वय' के अनुसार जनता और समाज को खतरे में डालने वाले श्याम पक्ष का उद्घाटन तथा उन्हें विक्रम और कल्याण की ओर उन्मुख करने वाले उज्ज्वल पक्ष का यशोगान होना चाहिए। आलोचकों और लेखकों की यही दृष्टि स्वीकार करने के लिए मार्क्सवादी मानदंड धरातल मुहैया करते हैं।

यह विचित्र बात है कि व्यापहारिक दृष्टि से सोवियत तथा चीनी आलोचना में एक प्रौढ़ ढंग से यह 'समन्वय' नहीं हो सका है। इसके कारण अनेक हैं लेकिन प्रमुख यह है कि विज्ञान, नीति, दर्शन, विधि-संहिता, टेकनॉलॉजी इत्यादि तो समाज के साथ बढ़ रही हैं, लेकिन साहित्य समाज से पिछड़-सा गया है। सोवियत साहित्य में यह संक्रांति बेहद है। इलिया एहरेनबर्ग, शोलोखोव, शागिन्यान, फेडिन, फादेयेव आदि सोवियत लेखकों ने खुद भी स्पष्ट इस बात को स्वीकारा है। शिपले ने अपने विश्लेषण में लिखा है: "सोवियत जिंदगी में घटनाओं का उछाह इतना तीव्र-नामी रहा है कि उसकी वजह से साहित्य पिछड़ गया। इसी के फलस्वरूप साहित्यिक आलोचना ने भी जनता की अगुआई का दावा छो दिया है। सोवियत आलोचकों में से एक की भी तुलना वेल्स्की, पिजारेव, चर्नीशेवस्की, दोब्रुत्युवोव, मिखाईलोवस्की से नहीं हो सकती जिन्होंने केवल रुचियों को ही नहीं, बल्कि १९वीं शताब्दी के रूसियों के सामाजिक एवं राजनीतिक मतों को भी गड़ा है।" युद्धोत्तर सोवियत संघ में जीवन बहुत तेजी से बढ़ रहा है और लोगों की आत्मा बेहद समृद्धि-शाली होती जा रही है। गांवों में पितृसत्ताक सत्ता की जड़ें उखड़ चुकी हैं; उद्योगों के क्षेत्र में राष्ट्रीयकरण और टेकनॉलॉजी की कल्पनातीत उन्नति हुई है; कृषि-व्यवस्था

सामूहिक हो चुकी है और साइबेरिया की क्वारी धरती में नया संसार बनाया जा रहा है; विज्ञान ने अंतरद्वीपीय राकेटों, स्पुतनिकों और चंद्रयाणों तक विकास कर लिया है। सचमुच, यहाँ इस ज़िदगी से साहित्य पिछड़ गया है और यही 'सांस्कृतिक पिछड़ाव' (ऐतिहासिक भौतिकवाद की परिभाषा में) आलोचना का भी स्तर गिरा रहा है। परिवार में, फ़ैक्टरी में, सामूहिक फ़ार्मों में, सरकारी दफतरो में गहरे द्वंद्व-विरोध के चित्रण के बजाय संशोधनवादी सोवियेत साहित्य और आलोचना केवल उज्ज्वल पक्ष का गुलाबी रंग से सराबोर चित्रण करने में लगे गई है। सन् १९५४ में हुई सोवियेत लेखकों की दूसरी कांग्रेस में इसी भ्रांति पर बहुत जोर दिया गया। शोलोखोव ने तो पहली कांग्रेस के काल (१९३४ ई०) से लेकर (जब गोकॉ ने 'समाजवादी मयार्थवाद' की प्रतिष्ठा की थी) अब तक (१९५४ ई०) के समय को 'विपत्ति' की संज्ञा दी जिसमें केवल 'फीकेपन का प्लावन रहा और लेखन में सरकारी रंग की वजह से मूढ़ता आई।' लेखकों ने निश्चयात्मक नायकों की सृष्टि की और अनिवार्य के बजाय द्वितीयक पर जोर दे गये। अतः उद्योगों का वर्णन करने के जोश में वे धम और मशीनों पर अच्छे संदर्भ-ग्रंथ लिख गये, लेकिन पुरुषों और नारियों की मशीनों द्वारा वामन भी बना गये। ऐसे नायक जनता के दिल-दिमाग में धर नहीं कर सके। 'इन निश्चयात्मक नायकों को उन्होंने लघु मानव के स्तर से उठाकर प्रारूप (टिपिकल) बनाने के बजाय 'नेपोलियनवादी' बना दिया। ये झंझावात की तरह आकर प्रत्येक को भागे बड़ने के लिए सिझकोर जाते हैं। न तो इनके सम्मुख वाम्त्विक कठिनाइयाँ आती हैं, और न ही पराजयें। इसके पीछे सिद्धांतों को मिली-सिलाई पोशाक पहनाने वाली कहावत थी। ये लेखक विश्वास करते थे कि सोवियेतों के समाजवादी समाज में मौलिक द्वंद्व होते ही नहीं। कांग्रेस में इस नज़रिये को 'यथार्थ का विहंगावलोकन' (वर्ग आई-थ्यू ऑफ रियेलिटी) कहा गया।

दूसरा दृष्टिकोण 'यथार्थ का देवावलोकन' (गॉड्स आई-थ्यू ऑफ रियेलिटी) विरुद्धित हुआ। यहाँ लेखक जीवन से असंपृक्त होकर पुष्पक विमानों में विचरण करने वाले देवों की तरह मानवों की क्षमा, प्रेम, करुणा की दृष्टि से देखता है और भ्रांत लक्ष्य बना लेता है— "सभी को समझना और सभी की क्षमा कर देना।" इस दृष्टिकोण को इलिया एहरेनबर्ग के 'थॉ' नामक उपन्यास में पाया गया। मार्क्सवादी मानदंडों से यह भी गलत है।

अतः यथार्थ के विहंगावलोकन या यथार्थ के देवावलोकन के बजाय 'यथार्थ के 'सिहावलोकन' की आवश्यकता है। कलाकृतियों में और साहित्य-पुस्तकों की कथा-वस्तु में द्वंद्व हों, श्याम पक्ष हो, उज्ज्वल पक्ष हो, गुलाबी रंगों से लवरेज चित्र ही न हों; घने वन-कांतार हों, घनापन हो, सिंह हों, जोखिम हो। ऐसे ही जीवन का चित्रण अपेक्षित है; ऐसे ही वस्तुगत यथार्थ को ग्रहण किया जाना चाहिए। एहरेनबर्ग ने मुद्दोत्तर सोवियेत जीवन के बारे में कहा है कि जीवन अत्यंत गतिमान और वैभवपूर्ण हो गया है। 'आज पाठक उन पुस्तकों से अधिक रोचक है जो उन्हें प्रदान की जाती हैं।' सोवियेत लेखकों की तीसरी कांग्रेस मई, १९५६ में हुई। इस बीच में

कई बुनियादी तब्दीलियां हुई हैं; जैसे, स्तालिन की व्यक्ति-पूजा का परित्याग; सोवियेत जीवन में संशोधनवाद; समाजवादी खेमे की उन्नति; स्पुतनिकों और मिग-हवाई जहाजों और अंतरद्वीपीय राकेटों का अनुसंधान; चीन के खिलाफ सैद्धांतिक युद्ध, दुर्दिस्तोव के 'नॉट वाई दि ब्रेड अलोन' तथा बोरिस पास्तर्नाक के 'डॉ० जिवागो' का प्रकाशन; चीन में 'सौ फूलों को फूलने देने' वाले सिद्धांत की लघुकालिक स्वीकृति; सोल्झेनित्सिन का प्रसंग और पुनः 'शुद्धीकरण-आंदोलन' का प्रवाह आदि। दुर्दिस्तोव के उपन्यास में पहली बार द्वंद्वात्मक ढंग से एक ओर तो रूसी जनता व रूसी व्यवस्था के प्रति प्रेम (उज्ज्वल पक्ष) है, और दूसरी ओर सोल्झेनित्सिन में रूसी नौकरशाही के दोषों (श्याम पक्ष) का उद्घाटन है। तीसरी कांग्रेस में इस कृति की पुनर्प्रतिष्ठा हुई है। 'डॉ० जिवागो' में तो सिर के बल खड़े होकर यथार्थ को उल्टा (एंगेल्स की परिभाषा में) देखा गया है। एक ओर तो इसमें लेखक की विकृत मनोस्थिति से यथार्थ देखा गया है, दूसरी ओर समाज का पक्षपातपूर्ण जन-विरोधी चित्रण किया गया है और तीसरी ओर पात्रों द्वारा पराजय, घृणा आदि का प्रचार किया गया है। फिलहाल सोवियेत आलोचना में इतना असंतुलन और इतनी अप्रीढ़ता है कि जब कोई लेखक आता है तो मानो वह मुजरिम बन जाता है जिसका इस्तगसा दायर है। किसी भी ताजी, मौलिक और बजनदार कृति के आने पर वे समवेत चिल्ला उठते हैं—“यह टिपिकल नहीं है”, “हमारे जैसे समाज में इस प्रकार की चीजें लिखने की आवश्यकता ही नहीं है।” दूसरी कांग्रेस में इस प्रकार के कई उदाहरण दिये गये।

चीनी जन-गणतंत्र में सन् १९८२ की येनान-फोरम वार्ता—जिसमें जन-साहित्य की रचना की हिदायतें दी गई थीं—के बाद पुनः २ मई १९५६ को सर्वोच्च राज्य सम्मेलन के अवसर पर एक सिद्धांत की स्थापना की गई—“कई प्रकार के सैकड़ों फूलों को आपस में फूलने दो और प्राचीन की सिवार को छाटकर नूतन का अभ्युदय होने दो।” कलाकारों और साहित्य के लिए कई प्रकार के फूल तथा वैज्ञानिकों के लिए कई प्रकार के विचारों के स्कूल मिले। यह स्वतंत्रता केवल जन-साहित्य एवं जन-कलाकारों को ही मिली; न कि प्रतिक्रियावादियों और पुराण-पथियों को। पुनः ३० अप्रैल, १९५७ में 'मूल-सुधारक आंदोलन' चलाने की जरूरत पड़ी। इसकी रूपरेखा तैयार करते समय यह मार्क्सवादी सिद्धांत सामने रखा गया था कि वर्गीय समाज में कला, साहित्य एवं विज्ञान वर्ग-संघर्ष के अस्त्र की तरह होते हैं। अतः जनता के लिए स्वतंत्रता और जन-शत्रुओं के लिए अधिनायकत्व प्रदान करके ही यह सिद्धांत सफल हो सकता है। इस सिद्धांत ने 'जनता' की परिभाषा व्यापक बनाकर उसमें सर्वहारा, हलवाहा, बंदूकधारी और 'जनवादी' बुद्धिजीवी भी शामिल किया। इस प्रकार जनवाद की प्रतिष्ठा हुई। इसी बीच में संशोधनवादी विचारों ने साहित्य में प्रभाव डाला जिनके विरुद्ध पुनः आंदोलन चलाया गया। ये संशोधनवादी मूलतः समाजवादी व्यवस्था के श्याम पक्ष के चित्रण को ही श्रेय मानने लगे, मृत्यु के चित्रण के नाम पर वर्ग-संघर्ष का निपेध करने लगे और बुराई विचार-धारा के उदारतावादी रहनुमा होने लगे। संशोधनवाद के प्रतिनिधि तीन लेखक बनाये

गये—चैन-ची-शिया, फॅंग-सूह-फॅंग और प्रसिद्ध लेखिका टिंग-लिंग । यह हालत बहुत कुछ लाल अक्टूबर क्रांति के समय से १९३० तक के सोवियत समाज जैसी ही है जब प्लेखानोव और कालातर में उनके अनुयायी घोरोस्की, गोर्बोव, कल्बोव-रोगा-चेव्सकी, गोर्वाचेव, पेरिवर्जोव आदि भी अपने समाजशास्त्रीय तथा सौंदर्यात्मक निर्णयों को एकतान नहीं कर पाये थे । इनके विरोध में 'प्रोलिफल्ड'-वादी (सर्वहारा संस्कृतिवादी), जिनमें बोग्दानोव, मेलिनोव्सकी, लेबेडेव, पोलियास्की, लुनाचस्की, कालिनिन आदि प्रमुख थे, एकमात्र सर्वहारा साहित्य की मांग कर रहे थे जो 'बूजर्वा विरासत को भी तर्कपूर्वक ग्रहण कर सके । अब तक तो इसका कठमुल्लापन भी उद्घाटित हो चुका है ।

सारांश यह है कि सोवियेत आलोचना में अभी भी संतुलन, प्रौढता और अभिव्यंजना-उदारता का अपेक्षाकृत अभाव है । अभी भी उसमें भावावेश और कट्टरता विद्यमान है; अभी भी पगे-पगे मार्क्स-एंगेल्स-लेनिन आदि के शब्दों द्वारा ही बात खड़ी की जाती है; अभी भी सोवियेत जगत् के बाहर के प्रगतिवादी कला-समीक्षकों की कृतियों का हवाला तक नहीं दिया जाता है; अभी भी कांग्रेस में लेणक-संघ के मंत्री के बजाय पार्टी-मंत्री के भाषणों को आधार माना जाता है । सोवियेत-चीनी-समाज शिरोबिंदुओं की ओर बढ़ रहे हैं । ऐसी हालत में हम कुछ अधिक की अपेक्षा करते हैं ।

## पुरातन मिथकें बनाम आधुनिक भाषा : एक अनवरत पुनश्चर्चा

अभी, बिल्कुल अभी, हम पहले अध्याय में गोत्रों के प्रसंग उठा चुके हैं, पशुमंडल और देवमंडल के रिश्ते को ढूँढ़ चुके हैं, और आर्यों तथा ग्रीकों की आर्केटाइपल संरचनाओं को भी पहचान चुके हैं। इसी उपक्रम में (तीसरे अध्याय में) मोहेन-जो-दड़ो और हड़प्पा के उत्तराधिकारियों के मिट्टी के बर्तनों पर संकेतचित्रों तथा पशु-ठप्पों, नदी-देवियों के अभिप्रायों तथा काव्य-रमणी के शोभारूपक की पवित्रादिम धारणाओं की चर्चा भी हम कर चुके हैं।

भाषापूर्व तथा इतिहासपूर्व, तर्कपूर्व तथा विज्ञानपूर्व संपूर्ण मानवता का जो बचपन था, उसमें कभी-न-कभी भाषा तथा मिथक का कहीं-न-कहीं कोई धुंधला-सा, भ्रांतिपूर्ण, अनुभूतिगमित, अनुष्ठानमंडित एक ही उद्गम रहा होगा। मानव-जाति का वह स्वप्न तथा सामूहिक अनुभव कर्मकांडों/प्रतीकों/अंगमुद्राओं में अनूदित होकर मिथक तथा भाषा बना होगा। मिथक सामूहिक पुनर्प्रस्तुति के रूप में अभिव्यक्त हुई होगी। ऐतिहासिक चेतना में मिथक प्रतीक बनीं किंतु भाषिक अर्थविज्ञान में मिथकीय शब्द जादू हो गये। इसीलिए सूर्योदय की एक ही दैनिक संघटना का मिथकधन एक वैदिक ऋषि या आदिम संघाल भी प्रस्तुत कर सकता है, वैज्ञानिक जयंत नालिंकर भी इसकी व्याख्या कर सकते हैं तथा गद्यकवि हजारीप्रसाद द्विवेदी भी इसका फांतासी-जाल बुन सकते हैं। अस्तु।

मिथकों की यथार्थता क्या है? इनके रूपांतरण में भाषा का योगदान कैसा है ?

(१) महाकाल के मिथक-काल से इतिहास और आधुनिक युग तक

तुलनात्मक भाषाविज्ञान के आधार पर फ्रीडरिख मैक्गमूलर (१८२३-१९००) तथा नव्य कांटवादी जमीन पर अर्नस्ट कैसीरर (१८७४-१९४७) तक

पुरातन मिथकें बनाम आधुनिक भाषा : एक अनवरत पुनश्चर्चा ::



तुलनात्मक धर्मों की भूमिका पर मरिया ऐलियाड (१९०७—) ने मिथक पर, मिथक और भाषा पर, तथा विव और मिथक पर जो अनुशीलन किये हैं वे आजकल भी हमारे लिए साभिप्राय परिप्रेक्ष्य बने हुए हैं। तथापि मिथकशास्त्र (माइथोलॉजी) और मिथकालेखनशास्त्र (माइथोग्राफी) तथा मिथक-निर्मिति (मिथ-मेकिंग) के आध्यात्मिक बहुत दूर तक टेलिकास्ट हो चुके हैं।

अर्नेस्ट कैंसरर ने मिथकपुंज को प्रतीकात्मक रूपों (सिंबालिक फार्मस) के संसार का ही एक उपरूप माना जिममें उन्होंने, धर्म, जादू, विज्ञान, कला, इतिहास को, और बाद में राज्यप्रकृति के रूपों को भी शामिल कर लिया। इस तरह उन्होंने केवल पुनीत कथाओं एवं देवकथाओं को ही नहीं, बल्कि पूज्य चिह्नों (टोटेम) के अभ्यासों में भी मिथक की सत्ता संप्राप्त की। मिथक केवल धर्मविश्वास (विलीफ) ही नहीं, बल्कि हठात् विश्वास की तरह छप या छलना (मेक-विलीफ) भी है। यह दुर्ग्राह्य विज्ञान भी है अर्थात् छप विज्ञान भी है। 'मिथक-संसार एक नाटकीय संसार है जो कार्यों, शक्तियों, परस्पर संघर्षों पक्षों आदि से बना है। मिथकीय प्रत्यक्षीकरण हमेशा इन सवेगात्मक छवियों से गमित होता है।...विज्ञान की नई रोगनी में मिथकीय प्रत्यक्षीकरण को विलीन हो जाना पड़ता है।' मिथकीय चिंतन भी तर्क-पूर्व चिंतन (प्रि-लॉजिकल) है; अर्थात् कार्यकारण क्रम में न तो यह तर्कगतक है और न ही आनुभविक; प्रत्युत यह रहस्यात्मक कारणों से उन्मिपित है। अतः इसके फोड़ में चिंतन के बजाय अनुभूति का स्पंदन है। मिथक के शब्दों (संकेतों या चिह्नों) का प्रचार्य अर्थात् न होकर जादुई (चमत्कारिक) होता है जिससे मिथकीय भाषा भाषा-संसार के बाहर की भाषा है। यह एक रूपात्मक (मेटा-फारिकल) भाषा है जिसमें अप्रत्यक्ष विवरण होते हैं और यह भाषा भ्रातियाँ (एंबोग्विटी) ध्युत्पन्न करती है। अतः मिथक में विव (संकेतक) ही स्वयं वस्तु (संकेतित) है; न कि (वस्तु की) पुनःप्रस्तुति। फलतः मिथकीय चेतना में हर एक वस्तु की प्रतीति स्वयं के रूप में होती है। मिथकीय चेतना में संपूर्ण यथार्थता का प्रक्षेपण इस तरह होता है कि वह पवित्र (पुनीत) एवं सांसारिक (अपवित्र : प्रोफेन) का मूलभूत विरोध बन जाती है। विश्वास-केंद्रित होने के कारण मिथक का खंडन नहीं हो सकता।

ऐलियाड ने आर्काचिंतन (आर्कैडिक थिंकिंग) में प्रतीकान्वयन की महत्ता के आधार पर मिथकों का निरूपण किया। उनके अनुसार चिति (साइके) की यथार्थता से प्रतीक कभी भी गुमशुदा नहीं होता। इसीलिए आद्य प्रतीकवाद में आद्य रूपों (आर्कैटाइप्स) का अनुसंधान आधुनिक मनुष्य की चिति में भी होता है। इसलिए अतीत की मिथकीय चेतना कभी भी नहीं गुजर सकती। यह हमेशा यहाँ (देश) है तथा अभी (काल) है। मिथक में अतीत ही शाश्वत वर्तमान है। अतः केवल मिथक का आद्य संसार ही यथार्थ है, पवित्र है, तथा सत्य (भी) है। (इस न्याय से मिथकीय काल एकैक काल है; 'शाश्वत काल' है; अविभाज्य काल है; तथा अर्नतिहासिक

१. 'एन एसे आन मेन', अर्नेस्ट कैंसरर (वेल मनिषसिटी प्रेस, न्यू हैवन, १९५६), पृ० ७६।

काल है)। अतः यह पूर्वैतिहास (प्रि-हिस्टरी) है। यह मिथकीय काल ही महाकाल है। काल के इतिहासबोध में मिथकें घुलकर इतिहास तथा धर्मदर्शन के प्रतीकात्मक रूपों में ढलकर अतिविरोधी (काट्टेडिक्शंस) तथा विरोधाभासों (पैराडॉक्सिज) के चमत्कारपूर्ण उन्मीलन के बजाय नैतिक औचित्यीकरण (जस्टीफिकेशन) और ऐतिहासिक व्याख्याएं (इंटरप्रिटेशन) करने लगती हैं।

अब हम प्राथमिक ढंग से यह कह सकते हैं कि मिथक वाक् का एक आद्य/पुरातन रूप है जो बाद में समझ में नहीं आई। इस वाक् (भाप्) का अर्थ रूपक, अन्यापदेश (एलिंगरी), नीतिकथा (पैरेबल्स), कर्मकांड (रिचुअल), आर्धाविब (रूप) के धुंधले चिह्नों या संकेतों की अधिभाषा (मेटा लैंग्वेज) तथा आदि भाषा (प्रोटो-लैंग्वेज) तथा रूपकात्मक भाषा (मेटा-फारिकल लैंग्वेज) के मिथिधुंध में झिलमिलाता, कंफकंपाता रहता है। अतः इसका उद्गम (भाषा की) अर्थभ्रांति में ढूँढ़ा जाता रहा है, [‘वह तेजस पुरुष उपा-रमणी का अरुणोन्मत्त होकर पीछा कर रहा है’=सूर्य उपा के बाद उगता है]। अतः मिथक का अर्थ गोपित, ग्रंथित, कूटस्थ, अवगुठित होता है। इसके विश्लेषण की कई आधुनिक विधियाँ विकसित हुई हैं।

मसलन, ‘मिथक की संरचनावादी (स्ट्रक्चुरलिस्ट) परिकल्पना के कई प्रतिपादकों (लेवी-स्ट्रास, सिबिंग, आल्फ्रेडर) ने इसे मार्क्सवाद के प्रसारण की तरह पेश किया है; तथापि इससे सभी इत्फाक करेंगे कि विश्लेषण की एक पद्धति के रूप में इसे सर्वाधिक अनुप्राणित करने वालों में फर्डिनांड डे सोस्यूर तथा भाषिकी का प्राग-स्कूल हैं।’<sup>१</sup> इसलिए हम पहले लेवी-स्ट्रास (१९०८—) और रोलॉ बार्थ (१९१५—) के विचारों को लेना चाहेंगे।

क्लाड लेवी-स्ट्रास अपने गुरु क्लोनिसेलाव मेलिनोव्सकी (१८८४-१९४२) के प्रकाशवाद से एक लंबी छलांग मारकर संरचनावाद में आकर जम गये। किंतु उन्होंने मिथक बनाम इतिहास के सवाल से बिनाराकशी की। उन्होंने आदिम, कबीलाई, बर्बर जैसे निःऐतिहासिक समाजों को लेकर उनमें रक्त-संबंधों (गोत्रव्यभिचार, दैव्य, असंगोत्र विवाह आदि) को लिया, आदिम साम्यवादी व्यवस्था वाले, एशिया-टिक उत्पादन-प्रणाली वाले समाजों के उत्पादन-संबंधों की उपेक्षा की। ये मिथक और कर्मकांड के क्रमशः संकेत और संदेश की छानबीन करते रहे; ऐतिहासिक परिवर्तन तथा कर्मशील सघर्ष की उपेक्षा करते गये। ये पूर्वैतिहास की उस मयापंता की धुरी से जुड़े जो ‘किमाकार’ (प्रोटस्क) है, ‘अन्यथाकृत’ (डिस्टारटेड) है तथा ‘फांतासी-श्रीडित’ भी है। उनके प्राकृतिक संसार में मनुष्य देवताओं-दानवों-पशुओं से साझेदारी किये है। वे उस सामाजिक संसार को जानबूझकर नजरंदाज कर रहे हैं जिसे मनुष्य स्वयं बनाते हैं तथा अपने समूह के साथ साझेदारी करते हैं। वह संसार प्रकृति की विजय तथा सघर्ष की उपज है जो निरंतर तथा शाश्वत है। उसमें अभी तक मनुष्य विरक्त नहीं हुआ है, बल्कि वह श्वमिथकीयकरण करते-करते

१. ‘पोसिटिविज्म मिथ’, हेनरी ट्यूरर (पाल मात, सदन, १९७२), पृ० ४८।

अवमानवीकरण के घेरे में आत्मनिर्वासित होता गया है। पुनर्जागरण (रि-नानां), पुनरुत्थान (रि-जेनरेषन), शान्ति (रि-वोल्यूशन) भी उसके मिथकों को चमत्कृत करने वाले करिश्मे हैं। अतः हमें प्रकृति की ऐतिहासिक धारणा तथा इतिहास की भौतिकवादी धारणा को एकतान करना होगा ताकि हम यह पहचान सकें कि 'आदिम प्रकृति' के बजाय 'ऐतिहासिक प्रकृति' की उपज के रूप में ही मनुष्य की मिथकीय चेतना तथा वैज्ञानिक चिंतन का सामंजस्य है। मिथकों लिखी तो गई हैं इतिहास-खंड में ही। अतः वे इतिहास से अतिक्रान्त नहीं हो सकतीं। वे देवी के बजाय धार्मिक हुईं अर्थात् जादू और पुरोहित की प्रार्थना के बजाय शुभकर्म और प्रतीकात्मक रूप से खुली। अब वे समकालीन अर्थात् ऐतिहासिक एवं राजनीतिक हैं।<sup>१</sup> व्यावहारिकतावादी (प्रैग्मेटिक) समाजशास्त्री जैसे ज्याजिस सोरेल (१८४७-१९२२) और पारेटो (१८४३-१९२३) सामाजिक प्रतिकर्म के लिए सामाजिक मिथकों को अपरिहार्य मानते हैं—भले ही उनमें सत्य का मूल्य जैसा भी हो। जरूरी यह बात है कि मिथक पर विश्वास किया जाना चाहिए और महत् कार्यों के लिए उसे प्रेरणा देनी चाहिए। इस तरह मिथक कई क्षेत्रों में परिव्याप्त होती रही है। "कई तरह के ज्ञानानुशासनों के विशेषज्ञ मानते हैं कि मिथकों उनके अध्ययन-क्षेत्र में भाती हैं। कुछ ने मिथकों को तुलनात्मक भाषिकी के एक उपखंड के रूप में अपनाया है; कुछ ने धार्मिक अनुभूतियों के रूप में देखा है; फ्रायड और जुंग ने मिथक का मनोवैज्ञानिक सिद्धांत विकसित किया; फेसोरेर ने मिथकों के लिए एक प्रमुख प्रतीकात्मक रूप की हैसियत का दावा किया; मेलिनोव्सकी से लेकर लेवी-स्ट्रास जैसे सामाजिक नृतत्वशास्त्रियों ने अपने-अपने दृष्टिकोणों के निरूपण तथा परीक्षण के लिए मिथकों का इस्तेमाल किया।... राजनीतिक मिथक प्रकृत्या उन्नतिशील समाजों के लक्षण हैं। कोह्ल तथा हाब्सबाम ने (दूसरों की तरह) कृषक-विद्रोहों में युगांतवादी मिथकों की भूमिका को परखा।"<sup>२</sup>

इसलिए अगर समाज-संचारण एवं संप्रेषण की, सामाजिक-आर्थिक संघटनों की एक व्यवस्था है तो मात्र 'प्रकृति', और निजी संपत्ति भी, इसमें बाधा होगी। रोमन जेकोबसन ने भी माना है कि 'भाषा में कोई भी निजी संपत्ति नहीं है। हर चीज का समाजीकरण हो गया है।' इसलिए मिथक के इतिहास-विरोधी और विज्ञान-विरोधी मिथकों को हम अस्वीकार करते हैं। यह आदमी की समझ को ऐतिहासिक चेतना से भी मद्धित करती है। असली सवाल हमारे राज्य के चरित्र का तथा मिथक-प्रयोक्ता के प्रयोजन का है। मिथकों का प्रयोग प्रोमेथियन ढंग (माक्स-

१. "एक नृतत्वशास्त्री की आम धारणा है 'मिथक एक पुनीत कथा है।' अगर हम इस परिभाषा को मान लें तो मिथक का विशेष गुण यह नहीं होगा कि वह झूठी है बल्कि वह सत्य के लिए देवी दृष्टि से सत्य होगी जो आस्थावान (विश्वासी) हैं।"—एडमंड लीच ('लेवी-स्ट्रास', फोर्टाना, संस्करण १९७०), पृ० १५।

२. हेनरी ट्युडर, वही, पृ० १५।

वाद) का भी है तथा सिसिफस-दंग (अस्तित्ववाद) का भी। यह समकालीन प्रश्नों से जुड़ने, उन्हें ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में समझने, समझ को दूरगामी तथा ऐतिहासिक बनाने, हमारी जातीय तथा वर्गीय चेतना को अग्रसर करने के लिए होता है / हो सकता है। जैसे, मशीन टैकनॉलॉजी खुद में इतनी अच्छी-बुरी नहीं है। सवाल उनसे बने सामाजिक संबंधों का है। मिथक धार्मिक संस्कारों से काटी जाकर ही वास्तविक हो पाती है। अतः यह ज़्यादा देर तक इतिहास की भीषणता और भयंकरता से डरे हुए लोगों का तिलिस्म नहीं बन सकती। मिथक काल के किसी बंधे हुए, ग्रंथिल (नोडल) क्षण का विस्तार है जो परंपरा तथा इतिहास-रूप बनता है। पशु-कथाएं (फेबल्स) और परी-कथाएं मानवता के बचपन की अनुभूतियां संजोये हैं। लोक-कथाएं इतिहास की पूर्वपीठिका हैं। निजंघर (लीजेंड) में मिथक और इतिहास की गोधूलि है। इतिहास आगे बढ़ता हुआ समाजशास्त्र और राजनीति (विचारधारा तथा यूतोपिया) में भी रूपांतरित होता है। अतः हम भी आदिम और बवंर मनुष्य से विकसित होते हुए ऐतिहासिक और आधुनिक मनुष्य बने हैं। हमने भी ज्ञान के औजारों को अधिक सूक्ष्म, तीव्र और श्रेष्ठ बनाया है। मुद्रा-संकेत (जेसचर) से शब्द-संकेत (साइन), आर्कटाइप से रूपक, रूपकत्व (मेटा-फॉरिज्म) से कायाकल्प (मेटा-मार्फोसिस), आदि हमारे संचार तथा संप्रेषण के साधन हुए हैं। अतः यदि हम व्यक्ति (मैं) से जाति या वर्ग हो जाएं तो हम सामूहिक अवचेतन तथा पुनर्प्रस्तुति के शक्तिस्त्रोतो से जुड़ते हैं। यह रूपांतरण मिथक सर्वाधिक तथा सर्वव्यापी कर सकती है। फिर सवाल है : कौन से मिथक रचें और चुनें ?

मिथक और स्वप्न (प्रतीक), तथा मिथक और कर्मकांड (रिचुअल)—ये दो संबंध बहुत महत्वपूर्ण हैं।

'मिथक मानवजाति का सामूहिक स्वप्न एवं सामूहिक अनुभव है; और स्वप्न एक व्यक्ति की सुप्त आकांक्षा है। मिथक प्रागैतिहासिक घटना या आस्था है, जबकि स्वप्न एक प्रतीकात्मक इच्छामिव्यक्ति। प्रतीक दोनों में विद्यमान है, पृथक्-पृथक् ढंग से।' तथापि मिथक के तीन आयाम और हैं—(१) अनुकरणीय या निदर्शनात्मक (एक्जेंपलरी); (२) वैश्वक (यूनिवर्सल); और (३) देशकाल का तिरोभाव। वैश्वक आयाम एक संपूर्ण मनुष्य भोगता है (आत्मनिर्वासित, वर्गविभाजित या अवमानवीकृत व्यक्ति नहीं)। इसी तरह देशकाल का तिरोधान यथार्थता की संरचना का और प्रकारांतर से 'संसार (समाज के बजाय ?) की यथार्थता' का उद्घाटन करता है। मिथकीय काल प्रत्यावर्तनपरक है अर्थात् कर्मकांडों और कूटों द्वारा इन उद्गमों तक पहुंचा जा सकता है जब संसार शिशु था, नया था, आरंभिक था; किंवा परिपूर्ण (?) भी था। (शायद इसीलिए ऐलियाड कहते हैं कि हर एक मिथक में कालातीत सत्तों के अतिक्रान्त अंचलों की रहस्यमयता वर्तमान है।) स्वप्न में अनुकरणीय तथा वैश्वक आयाम नहीं होते; उसमें अवचेतन तथा वैयक्तिक आयाम होते

अवमानवीकरण के घेरे में आत्मनिर्वासित होता गया है। पुनर्जागरण (रि-नासां), पुनरुत्थान (रि-जेनरेशन), प्रगति (रि-वोल्यूशन) भी उमके मिथकों को चमरुत करने वाले करिश्मे हैं। अतः हमें प्रकृति की ऐतिहासिक धारणा तथा इतिहास की भौतिकवादी धारणा को एकजान करना होगा ताकि हम यह पहचान सकें कि 'आदिम प्रकृति' के बजाय 'ऐतिहासिक प्रकृति' की उपज के रूप में ही मनुष्य की मिथकीय चेतना तथा वैज्ञानिक चिंतन का सामंजस्य है। मिथकों लिखी तो गई हैं इतिहास-खंड में ही। अतः वे इतिहास से अतिक्रान्त नहीं हो सकती। वे देवी के बजाय धार्मिक हुई अर्थात् जादू और पुरोहित की प्रार्थना के बजाय शुभकर्म और प्रतीकात्मक रूप से खुली। अब वे समकालीन अर्थात् ऐतिहासिक एवं राजनीतिक हैं।<sup>१</sup> व्यावहारिकतावादी (प्रैग्मेटिक) समाजशास्त्री जैसे ज्याजिस सोरेल (१८४७-१९२२) और पारेटो (१८४३-१९२३) सामाजिक प्रतिकर्म के लिए सामाजिक मिथकों को अपरिहार्य मानते हैं—भले ही उनमें सत्य का मूल्य जैसा भी हो। जरूरी यह बात है कि मिथक पर विश्वास किया जाना चाहिए और महत् कार्यों के लिए उनमें प्रेरणा देनी चाहिए। इस तरह मिथक कई क्षेत्रों में परिव्याप्त होती रही है। "कई तरह के ज्ञानानुशासनों के विशेषज्ञ मानते हैं कि मिथकों उनके अध्ययन-क्षेत्र में आती हैं। कुछ ने मिथकों को तुलनात्मक भाषिकी के एक उपखंड के रूप में अपनाया है; कुछ ने धार्मिक अनुभूतियों के रूप में देखा है; फ्रायड और जुंग ने मिथक का मनोवैज्ञानिक सिद्धांत विकसित किया; कैंसीरर ने मिथकों के लिए एक प्रमुख प्रतीकात्मक रूप की हैसियत का दावा किया; मेलिनोव्सकी से लेकर लेवी-स्ट्रास जैसे सामाजिक नृतत्वशास्त्रियों ने अपने-अपने दृष्टिकोणों के निरूपण तथा परीक्षण के लिए मिथकों का इस्तेमाल किया।... राजनीतिक मिथक प्रकृतियां उन्नतिशील समाजों के लक्षण हैं। कोह्ल तथा हाब्सबाम ने (दूसरों की तरह) कृपक-विद्रोहों में युगांतवादी मिथकों की भूमिका को परखा।"<sup>२</sup>

इसलिए अगर समाज-संचारण एवं संप्रेषण की, सामाजिक-आर्थिक संघटनों की एक व्यवस्था है तो मात्र 'प्रकृति', और निजी संपत्ति भी, इसमें बाधा होगी। रोमन जेकोबसन ने भी माना है कि 'भाषा में कोई भी निजी संपत्ति नहीं है। हर चीज का समाजीकरण हो गया है।' इसलिए मिथक के इतिहास-विरोधी और विज्ञान-विरोधी मिथकों को हम अस्वीकार करते हैं। यह आदमी की समझ को ऐतिहासिक चेतना से भी मडित करती है। असली सवाल हमारे राज्य के चरित्र का तथा मिथक-प्रयोक्तता के प्रयोजन का है। मिथकों का प्रयोग प्रोमेथियन ढंग (मार्क्स-

१. "एक नृतत्वशास्त्री की आम धारणा है 'मिथक एक पुनीत कथा है।' अगर हम इस परिभाषा को मान लें तो मिथक का विशेष गुण यह नहीं होगा कि वह झूठी है बल्कि वह उनके लिए देवी दृष्टि से सत्य होगी जो आस्थावान (विश्वासी) हैं।"—एडमंड लीच (लेवी-स्ट्रास', फोटान, लंदन १९७०), पृ० ५४।

२. हेनरी द्यूडर, वही, पृ० १४।

चाद) का भी है तथा सिसिफस-ढंग (अस्तित्ववाद) का भी। यह समकालीन प्रश्नों से जूझने, उन्हें ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में समझने, समझ को दूरगामी तथा ऐतिहासिक बनाने, हमारी जातीय तथा वर्गीय चेतना को अग्रसर करने के लिए होता है / हो सकता है। जैसे, मशीन टैकनॉलॉजी खुद में इतनी अच्छी-बुरी नहीं है। सवाल उनसे बने सामाजिक संबंधों का है। मिथक धार्मिक संस्कारों से काटी जाकर ही वास्तविक हो पाती है। अतः यह उपादा देर तक इतिहास की भीषणता और भयंकरता से डरे हुए लोगों का तिलिस्म नहीं बन सकती। मिथक काल के किसी बंधे हुए, ग्रंथिल (नोडल) क्षण का विस्तार है जो परंपरा तथा इतिहास-रूप बनता है। पशु-कथाएं (फेबल्स) और परी-कथाएं मानवता के वचपन की अनुभूतियां संजोये हैं। लोक-कथाएँ इतिहास की पूर्वपीठिका हैं। निजंधर (लीजेंड) में मिथक और इतिहास की गोधूलि है। इतिहास आगे बढ़ता हुआ समाजशास्त्र और राजनीति (विचारधारा तथा यूतोपिया) में भी रूपांतरित होता है। अतः हम भी आदिम और दबंर मनुष्य से विकसित होते हुए ऐतिहासिक और आधुनिक मनुष्य बने हैं। हमने भी ज्ञान के औजारों को अधिक सूक्ष्म, तीव्र और श्रेष्ठ बनाया है। मुद्रा-संकेत (जिसचर) से शब्द-संकेत (साइन), आर्कटाइप से रूपक, रूपकत्व (मेटा-फॉरिज्म) से कायाकल्प (मेटा-मार्फोसिस), आदि हमारे संचार तथा सप्रेषण के साधन हुए हैं। अतः यदि हम व्यक्ति (मैं) से जाति या वर्ग हो जाएं तो हम सामूहिक अवचेतन तथा पुनर्प्रस्तुति के शक्तिस्त्रोतों से जुड़ते हैं। यह रूपांतरण मिथक सर्वाधिक तथा सर्वव्यापी कर सकती है। फिर सवाल है : कौन से मिथक रचें और चुनें ?

मिथक और स्वप्न (प्रतीक), तथा मिथक और कर्मकांड (रिचुअल)—ये दो संबंध बटुत महत्त्वपूर्ण हैं।

'मिथक मानवजाति का सामूहिक स्वप्न एवं सामूहिक अनुभव है; और स्वप्न एक व्यक्ति की सुप्त आकांक्षा है। मिथक प्रागैतिहासिक घटना या आस्था है, जबकि स्वप्न एक प्रतीकात्मक इच्छाभिव्यक्ति। प्रतीक दोनों में विद्यमान है, पृथक्-पृथक् ढंग से।' तथापि मिथक के तीन आयाम और हैं—(१) अनुकरणीय या निदर्शनात्मक (एक्जेंपलरी); (२) वैश्वक (यूनिवर्सल); और (३) देशकाल का तिरोभाव। वैश्वक आयाम एक संपूर्ण मनुष्य भोगता है (आत्मनिर्वासित, वर्गविभाजित या अवमानवीकृत व्यक्ति नहीं)। इसी तरह देशकाल का तिरोधान यथार्थता की संरचना का और प्रकारांतर से 'संसार (समाज के वजाय ?) की यथार्थता' का उद्घाटन करता है। मिथकीय काल प्रत्यावर्तनपरक है अर्थात् कर्मकांडों और कूटो द्वारा इन उद्गमों तक पहुंचा जा सकता है जब संसार शिशु था, नया था, आरंभिक था; किंवा परिपूर्ण (?) भी था। (शायद इसीलिए ऐलियाड कहते हैं कि हर एक मिथक में कालातीत सत्यों के अतिप्रांत अंचलों की रहस्यमयता वर्तमान है।) स्वप्न में अनुकरणीय तथा वैश्वक आयाम नहीं होते; उसमें अवचेतन तथा वैयक्तिक आयाम होते

हैं। उसका वैयक्तिक आयाम अकेला और केवल व्यक्ति भोगता है। उसके तीसरे आयाम में देशकाल-अक्ष का संशोधन होता है अर्थात् अवचेतन की संरचना का प्रतीकीकरण होता है। यहाँ—‘संसार में मनुष्य की उपस्थिति’ का उद्घाटन होता है। लेवी-स्ट्रास और डुमेजिल बनाम सिग्मंड फ्रायड (१८५६-१९३९) और काले अब्राहम (१८७७-१९२५) का ऐसा मन्निधान भी है। इंगी लड़ी में जेन हैरिस ने मिथक के उद्गम को मानवीय संस्कृति के उस युग का सहचारी बनाया है जब टायोनीसियाक चेतनता तथा मातृसत्ताक अधिकारों के कानून प्रचलित थे (‘थेमिस’, १९१२)।

हम कह ही चुके हैं कि मिथक तथा स्वप्न में प्रतीक प्रयुक्त-प्रकार्य करते हैं। स्वप्न एक व्यक्ति की सुप्त आकांक्षित वासना है जबकि मिथक प्रागैतिहासिक घटना/तथ्य/विश्वास है। तथापि स्वप्न में वह इच्छाभिव्यक्ति प्रतीकों में होती जबकि मिथकों में उसका प्रतीकारम्भक रूपांतरण होता है। मिथकों तथा रूपकों में परिवर्तन नहीं होता, बल्कि रूपांतरण होता है। बहुधा ‘अंश’ का ही ‘संपूर्ण’ के साथ तादात्म्यीकरण हो जाता है। इसका उदाहरण वैदिक ऋचा है। पकी हुई सुनहली सोम-शाखा को जब दुहिताएं सिल पर पीसती थी तो उनकी दसों अंगुलियां लाल हो जाती थी। अतः गाया गया कि स्वर्णगात सोम देवता शिला पर लेटा हुआ है और उसके युवा शरीर का संवाहन दस लज्जिली सुकुमार रमणियां कर रही हैं [एक युवती की दस हस्तांगुलियां (अंश) ही दस लज्जिली तरुणियों (संपूर्ण) में रूपांतरित हो गई (परिवर्तित नहीं)]। मिथकों की प्रतीकात्मक प्रक्रिया वैश्वक है। तथापि मिथक की यथार्थता प्राकृतिक की अपेक्षा ऐतिहासिक ही है। यहाँ भी मिथक का मॉडल प्रकृति के मुकाबले में समाज है; किंवा ‘स्वयं प्रकृति ही एक महान् समाज बन गयी है, जीवन का समाज बन गयी है। मनुष्य इसका एक सदस्य है लेकिन किसी तौर पर वह किसी अन्य सदस्य से बड़ा, ऊँचा या श्रेष्ठतर नहीं है।’<sup>१</sup> आगे हम रूपांतरण के नियमों को तफसील से लागू करेंगे।

मिथकों के प्रतीकों का एक विशिष्ट तथा संकेतपूर्ण नाम है—आद्य रूप (आर्कैटाइप)। वस्तुतः जुग के विश्लेषणात्मक मनोविज्ञान और वाच्य के संकेतविज्ञान के संयोजन से ही यह ‘धारणा’ पूर्णतः स्पष्ट होती है। आर्कैटाइप मिथकीय जीन (genes) हैं (चरित्र, आकृतियाँ, प्रतीक, स्थितियाँ, यीमाज, इत्यादि) जो शत-सहस्र वर्षों तक अटल रहते हैं।<sup>२</sup> इसीलिए मिथक के कूट (code) में मानवीय कल्पना की सीमातिक्रान्त शक्ति वाले रूप उर्फ फांतासी आप्लावित होती हैं; वे मनोवैज्ञानिक सत्य या पूर्वैतिहास के तथ्य की एक न एक डिब्बानु प्रतीक-वीर्य के लिए छिपाये होती हैं। अतः ‘मिथक एक रहस्यपूर्ण भाषा है जिसमें संदेश हमसे ही निःसृत होकर हममें ही प्रहीत होता है ताकि हम अंतर्घटना का उपचार एक बहिर्घटना के तौर पर कर

१. ‘एन एस्से आन मेन’, पृ० ७९, ८३।

२. देखिए ‘मिथ एंड मिथमेथिकल’ (‘डीबेलम’, स्प्रिंग १९५९ अंक, कोलेक्ट्रीकट), हेनरी ए० मरे का लेख, पृ० २१२।

सकें' (फायड)। इस कसौटी पर कलाकार भी न्यूरोटिक से ज्यादा मिथक-निर्माता उतरता है। यह प्रादिम सत्यो का उच्चार करता है जो सामूहिक अवचेतन की शत-सहस्र जिज्ञाओं वाली यात्री है [जोसेफ कॅपवेल (१९०४—)]। उसका मिथकध्व (मिथकीय वाक्यविधान) मानो फँटेगी का ताना-बाना युनने के जैसा है, आद्यरूपों, रूपकों, अन्यापदेशों, प्रतीकों, संकेतों के शोरों में (शब्द नहीं)। इसमें मिथकेंद्र के महावाच्य के दक्षिण-वाम प्रणाग्रन-जंमे भी फैलते हैं : आंतरिक संरचना को बाह्य संरचना से जोड़ते हुए (चीम्सकी)। इनकी 'अर्थीय व्यवस्था' अधिभाषा में आधापित है।

मिथक और कर्मकांड (रिचुअल) के संबंधों पर क्लाइड क्लुफोल्ड (१९०५—) तथा जेन हैरिसन की स्थापनाएं स्वीकार्य हैं। मिथक को हम रूप-प्रतीक (अथवा संयुचित तात्पर्य में शब्द-प्रतीक) कह सकते हैं; कर्मकांड को कर्म-प्रतीक। (कर्मकांड संपन्न किये गये अनुष्ठानों (rites) की याचिक सहमयद्धता के रूप हैं)। दोनों एक ही टाइप की परिस्थितियों से मुतासिर हैं। इनकी प्रभावक प्रणाली भी एक ही टाइप की है। इस ग्रंथ को छोलते हुए फायड ने कहा है कि आदिम मानव 'कर्मकांडों' तथा 'बर्जनाओं' (टैबू) की वस्तुना सचेतन तौर पर करता था, जबकि सभ्यतापूर्ण मानव उन्हें अवचेतन (दमित) तौर पर करता है।

मेलिनोभमकी ने बताया कि मिथक का यह सामाजिक प्रकाय है कि वह परंपरा को संयुष्ट करे तथा उसके उद्गम को एक उच्चतर, श्रेष्ठतर, अधिकतर अतिप्राकृतिक यथार्थता की आरंभिक घटनाओं में ढूँढ़े। तदुपरांत उसे (परंपरा को) पुनश्च महत्तर मूल्य और प्रतिष्ठा प्रदान करे। "मिथक याक् (स्पीच) का एक टाइप है। इसलिए हर वस्तु मिथक हो सकती है यशर्त कि वह प्रकयन (डिस्कोर्स) के खरिये संप्रेषित की जाये। मिथक की परिभाषा उसके सदेश की अंतर्वस्तु के द्वारा न की जाकर (संदेश के) उच्चार-विधि द्वारा की जाती है।" सामूहिक तथा सामाजिक संप्रेषण के भेद को छोलने के लिए सर्वाधुनिक पद्धतियां अपनाई जा रही हैं। यहाँ तक कि संगणकों (कम्प्यूटर) का भी इस्तेमाल हो रहा है। "मिथकों में सही ढंग से दो प्रकार की तकनीकों की शुरुआत निहित है : मिथकाव्यात्मक (माइथो-पोएटिक), तथा संप्रदायमूलक (cultic); क्योंकि मिथक एक (देवसृष्टि वाले—) मिथकशास्त्र का तथा एक संप्रदाय का पूर्वानुमान है।" "निस्संदेह वाद में मिथक केवल शब्द में ही नहीं, बल्कि बिय में भी तथा बियाश्रयी प्रकर्म (एक्शन-इन-इमेज) में निहित होती गई : प्रतीकात्मक कृत्य में, या नृत्य में।" "शब्दपूर्व मिथक की अवस्था धर्मपूर्व की भी थी।" "तथा धर्म के बाहर भी राजनीति तथा सौंदर्यबोधशास्त्र के क्षेत्र में मिथक का उपयोग होता है।"<sup>१</sup>

१. रोलॉ बाथ, 'माइथोलॉजीज' ('प्लाडीन' पेपरबैक, ग्रेंट ब्रिटेन, १९७६), पृ० १०६।

२. कालं कुरेन्वी : 'मिथ एंड टैकनीक' (यूनेस्को पत्रिका 'हायोलोजी', पेरिस, टिपग १९६५, नं० ४६, पृ० २७, ३१)।



मिथक के इस नुकूलवादी (एथनोग्राफिक) आधार पर लोकायन (फोक-लोर) का संसार उद्घाटित होता है। एक सिस्टम (व्यवस्था) में जब संस्कृतियों (लोको) का विस्तारण (डिपयूजन) होता है, जब उनके बीच टकराव होता है, जब एक सांस्कृतिक संकट मौजूद होता है, तब मिथकों में विस्फोट होता है; तब समाज की अर्थात् 'व्यवस्था' के छिन्न-भिन्न पैटर्नों को करिश्मे वाले लोग (पुरोहित, कलाकार, क्रांतिकारी) एक नयी 'संरचना' में बैठावी से बटोरना शुरू कर देते हैं। भक्तिकाल और भारतेंदु, भगवत्सिंह और गांधी, विवेकानंद और नवसल पंथ ऐसे ही दृष्टांत हैं। इस भांति मिथक यथार्थता से पलायन न होकर (दुर्धम सम्मत—) सामाजिक समूहों की संचयित उपलब्धियाँ भी तो हैं।

हजारीप्रसाद द्विवेदी ने ('बाणभट्ट की आत्मकथा' १९४६) महावराह की मिथक के इर्दगिर्द एक मूलभूत सांस्कृतिक पैटर्न बना है। महावराह ने प्रलय में डूबी हुई घरिणी का उद्धार किया था और उसे अपने नुकीले दांतों पर स्थित कर दिया था (मिथक)। बाणभट्ट ने घटना-प्रलय में डूबी हुई भट्टिनी का उद्धार किया। सांस्कृतिक पैटर्न की बुनावट के लिए भट्टिनी को तो उपासिका-सी बना दिया गया है जिसके पास महावराह की प्रतिमा है और वह 'प्रार्थना'-निरत है; तथा बाणभट्ट [वंड, भुजंग ('शेष'-प्रतीक)] को उसका रक्षक। रूपांतरण के नियमों में महावराह के दो-तीन परिवर्तनांकों में खिसकाव होता है। जब एक नदीयात्रा में नौका डूबती है और भट्टिनी भी महावराह के विग्रह समेत डूबने को होती है तब महावराह की प्रतिमा को जलनिमग्न कर दिया जाता है तथा बाणभट्ट अपने पराक्रम से भट्टिनी का उद्धार करता है। यहाँ रूपांतरण के लिए आकस्मिकता तथा संभाव्यता का नियम लागू हुआ है। उपन्यासकार ने सांस्कृतिक पैटर्न के ऊपर एक दोहरा/दूसरा आकंटाइपल पैटर्न भी 'पुनर्प्रस्तुत' कर डाला है। धुरी है : उद्धार ! कई अर्थात् व्यवस्थाओं वाली।

नागार्जुन की एक ताजी कविता ऐसा तो कभी नहीं हुआ था (१९७८) है जो बिहार के बेलछी गांव में हरिजननों (चमारों : सूअरपालकों) के नस्ल-संहार की घटना से अभिप्रेरित होकर लिखी गई है। इसमें एक गुरुजी संत गरीबदास एक नये जन्मे चमार बच्चे के घर में पहुंचते हैं और उसकी हस्तरेखाएं देखने लगते हैं। चमत्कार यह घटता है कि उसकी हथेली पर रेखाओं में शंख, चक्र, पद्म के स्थान पर गदा बने थे : खुशरी और भाला, गंडासा और तलवारें। पुरोहित क्रांतदर्शी होकर यह अनुमान लगा लेते हैं कि यह तो वराह-अवतार हैं। इसकी कुंजी स्पष्ट है—यह शोषण तथा अत्याचारों से पीड़ित धरती (= भारतीय पूजावादी-सामंतवादी व्यवस्था) का उद्धारकर्ता है। यह शूद्र सर्वहारा-वर्ग की श्रमशक्ति का मूर्तिमान विग्रह है ! कुमार विकल ने भी एक सामरिक चुप्पी (१९७३) कविता में वीरां नाम की एक लोक युवती के माध्यम से निजंघर का राजमिथकीय-प्रतीकार्मक उपयोग किया है। वीरां के शरीर से संतरों की ताजा खुशबू आती थी और वह जेहलम नदी तैरकर पार कर जाती थी किंतु वह छुद संतरे नहीं खाती थी। एक रात वीरा इस नदी में डूबकर मर गई थी

जिससे जेहलम को वीरों का शाप लगा और अब नदी सूखती जा रही है। भटकती हुई आत्मा का लोक-संकेत कलकत्ता में कम्युनिस्ट क्रांतिकारियों पर किये गये जुल्मों में खुलता है; तथा आगे खुलता है लुधियाना की एक सच्ची घटना में, जहाँ दो नौजवान बहिनों (के साथ मालिकों द्वारा बलात्कार किये जाने के बाद उन) को कारखाने की भट्ठी में जिंदा जला दिया जाता है। 'मा' कहती है कि इन दोनों बहनों के जिस्मों से भी ताजा संतरों की खुशबू आती थी। निराला ने तो 'राम की शक्तिपूजा' : १६३६) अपनी वैयक्तिक चिंता तथा अस्थायी पराभव के जातीय अर्थ को राम की शक्तिपूजा वाले 'धार्मिक मिथक' के 'कर्मकांड' के पैटर्न में उद्धाटित किया। इसमें कुंजी है : शक्ति-साधना ! 'कामायनी' में एकसाथ ही मिथकधुरी पर आर्कैटाइपल पैटर्न (पूर्वाद्ध) तथा कर्मकांडीय पैटर्न (उत्तराद्ध) मिलते हैं। इसमें मिथक और धर्म की भी काव्यमैत्री हुई है। महादेवी के तथा मुक्तिबोध के, राजकमल चौधरी के, नरेश मेहता के आर्कैटाइपल पैटर्न ज्यादा गहरे हैं। क्योंकि उनमें फान्तासी तथा रूपकों, प्रतीकों तथा रूपकांतरणों (मेटामॉर्फोसिस) का भरपूर उपयोग हुआ है। नरेश मेहता ने 'सशय की एक रात' में इसकी अस्तित्ववादी व्याख्या की है। चौधरी बंदीउद्घमों ने 'एक चूहे की मौत' और 'छठा तंत्र' (१६७७) उपन्यासों में अन्यापदेश (एलिगरि) की तरकीब का बहुविध इस्तेमाल करके सामाजिक मिथकों का उद्धाटन किया है।

इन भाष्यों के बाद अब हम दो आरेख प्रस्तुत करते हैं—

(क)-आरेख में OX-OY में ऐतिहासिक काल तथा विभिन्न मिथक-रूपों की व्याख्याएँ हैं। OX'-OY में महाकाल तथा पूर्वतिहासिक का संघुलन है जो मिथकीय काल भी है। इसकी नीव (X'OX) पर 'मनुष्य' की आदिम और बर्बर, तथा ऐतिहासिक और आधुनिक धारणाओं का सातत्य है जो पशु से सामाजिक में, तथा यूय (हड्डें) से समूह (ग्रुप) में विकसित हुआ है। सामाजिक मनुष्य आधुनिक युग तक अवमिथकीकरण करता चला आ रहा है। अब वह वर्ग-विभाजित शोषण-केंद्रित समाजों में अवमानवीकरण तथा परकीयकरण (ऐलिगेशन) का अपेक्षतया (ज्यादा) शिकार है। अपने उद्धार के लिए ही ऐतिहासिक मनुष्य पुनर्जागरण (रिनासां), पुनरुत्थान (रि-जेनेरेशन) तथा क्रांति (रि-वोलूशन) आदि के आंदोलनों का एक हरकारा तथा कर्ता भी रहा है। उसने कई ज्ञानात्मक औजारों को सूदम तथा जटिल बनाकर उनका इस्तेमाल किया है : मुद्रा-संकेत (जेस्चर) से शब्द-संकेत (साइन), मिथक से रूपक (मेटाफर), रूपकत्व (मेटा-फरिज्म) से रूपवाङ्मय या कायाकल्प (मेटा-मॉर्फोसिस) आदि। अंतरंग अनुभूतियों के अनिर्वचनीय 'भाष्य' से वह अधिभाषा (मेटा-लैंग्वेज) की अतिवचनीयता (अतिशयोक्ति) तक का व्यवहार करने लगा है।

**पूर्वतिहास**

एककालिक

'महाकाल'

संभौतिक तथा प्रतीक वैज्ञानिक अनादिकाल  
 प्राकृतिक, नृणादिक, तथा पुरातात्विक काल

'मित्यकीय पूर्वतिहास काल'

**इतिहास**

कालक्रमिक

पुनर्प्रस्तुति — वार्ता (वृत्त) (श्रवण/दृशन/पहेली) — सूत्र (गाथा)

परिकथाएं पशुकथाएं लोककथाएं धर्मकथाएं निजधर

इतिहास (ईसा/विक्रमो) समाजशास्त्र राजनीति

काल

X

**मनुष्य**

अवनिधिकीयकरण

ऐतिहासिक और आधुनिक

सामाजिक (पञ्च)

समूह

शब्द-संकेत (प्रतीक)

रूपक/माइथास/(कथयंत्र)/अलंकार

कायाकरूपन (meta-morphosis)

अनिर्वचनीयता अतिवचनीयता (अतिशयोक्ति)

आदिम और दबंग

पशु

युथ

मुद्रासंकेत (जेस्चर)

मिथक/आकंटाइप

स्मरुत्व (meta-phorism)

अनिर्वचनीयता

अव-मानवीकरण

पुनरुत्थान (रिजनेरेशन)

क्रांति (रि-बोलूशन)

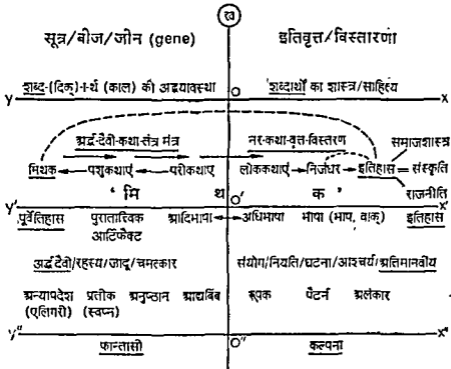
(घ)-आरेख में तिहरे सिस्टम के कई अक्ष एक ही अनुलंब मूलरेख (O-O'-O'') पर उभारे गये हैं ।

(i) O-X-Y में शब्द तथा शब्दार्थों की द्विविधता है ।

(ii) O'-X'-Y' में (ऊपर की ओर) महामिथकवृत्त में मिथकों के नाना सहवर्ती तथा ऐतिहासिकतया अनुवर्ती प्रशासन हैं । सहवर्ती रूपों में मिथक, पशुकथाएं, परिकथाएं आदि हैं जो मानवता के बचपन का नीला-धुंधला दर्पण है । अनुवर्ती प्रशासनो में लोककथाएं, निजंघर और स्वयं इतिहास है जो वर्तमान युग में समाजशास्त्र तथा राजनीति में विस्तार पाता है । निजंघर में मिथक और इतिहास की चेतनाओं की गोघूलि होती है । यहां पुरातात्विक आर्टिफैक्ट और आदिभाषा (प्रोटो-लैंग्वेज) से चलकर अधिभाषा (मेटा-लैंग्वेज) तथा सोस्यूरीय भाषा (लांग) एवं वाक् (स्पीच) की यात्रा का मंडल पूरा होता है ।

(iii) Y''-O''-X'' में फान्तासी तथा कल्पना की द्वयता वाले प्रभागो में अभिव्यंजना के रूपों का अनुमान हुआ है ।

उनके ऊपर अर्द्धदेवी बनाम अतिमानवीय द्वयता के संभागों में एक ओर रहस्य, जादू, चमत्कार जैसे तथा दूसरी ओर संयोग, नियति (भाग्य, शाप-वरदान), घटना, आश्चर्य जैसे कथाग्रंथों और कथाग्रंथियों आदि का अंकन हुआ है ।



अतसो गत्वा यह कहना कोई ज्यादाती नहीं होगी कि हम नूतत्वशास्त्री तथा सांसाजिक नूकुलशास्त्री के झरोखों से मिथकों को लघु या विराट् कल्परूपों में

कर्मसंघर्षों भी पा सकते हैं; विशिष्ट प्रणालियों से उनका निरीक्षण भी कर सकते हैं।<sup>१</sup> मेलिनोम्सकी और लेवी स्ट्रास, वैरियर ऐट्विन (गोंडवाना) और बेज़बर्खा (कामरूप), धर्मानंद कोसावी और राहुल सांठूरयायन आदि के कार्य हमारे लिए मिसाल हैं। आगे हम कुछ विशेषण-पद्धतियों के प्रयोग भी करेंगे।

## (२) मिथकीय भूगोल के ब्रह्मांड-देशांतर

मिथकीय भूगोल में विश्व की विभिन्न संस्कृतियां अपने में असंख्य 'केंद्रों' की सत्ता स्वीकार करती हैं और उनमें से प्रत्येक ही पवित्र केंद्र (स्थल) होता है। इसका 'पवित्र देश' ज्यामितिक तथा इहलौकिक तो होता नहीं है। इसलिए 'मिथक भूगोल में पवित्र देश (स्पेस) तत्त्वतः यथार्थ देश (दिक्) भी है क्योंकि आद्यलोक में केवल मिथक ही यथार्थ होती है।'<sup>२</sup> काशी, ब्रह्मावत, सूकरक्षेत्र आदि सभी देवताओं की नगरियां हैं। इसी तरह शीलशिथरों, स्तंभों (लाठों), महावृक्षों के प्रतीक भी संसार-केंद्र में स्थित माने जाते हैं। सुमेरु, उदयाचल, अरुणाचल आदि, अथवा धीरसागर आदि ऐसे ही ब्रह्मांड-स्थल हैं जो शाश्वत हैं अर्थात् जिन पर प्रलय और संहार का कोई असर नहीं होता।

पवित्र केंद्र के मिथक ही मंडलों (प्रजमंडल), समूहों (छजुराहो मंदिर समूह) तथा स्थलों (चित्रकूट) के धरित्र उभारते हैं। मंडल, स्थल और समूह एक ओर बाहरी दुष्ट शक्तियों से रक्षा करते हैं तथा दूसरी ओर अंदरूनी तौर पर समुदाय को अनुष्ठानों में प्रवर्तित तथा दीक्षित करते हैं (श्रीचक्र, लक्ष्मण-रेखा, वेदिका, रास-मंडली, प्रदक्षिणादि)। लघु ब्रह्मांड (माइक्रोकॉस्म) तथा विराट् ब्रह्मांड (मैक्रोकॉस्म) के विनिमय-न्याय से ये खुद ही 'केंद्र' बन जाते हैं। भारतीय मंदिरों में सुमेरु तथा लाठ (शिर्वालंग) की, नगर-निवेश में तांत्रिक चक्रों, तीर्थों में परिक्रमा तथा (गर्भ) गृहों की संरचना है तथा वे आद्यप्रतीकों (आकॉटाइपल सिंबल्स) के रहस्यों से परिपूर्ण होते हैं। इनमें अक्सर पृथ्वीकेंद्र तथा ब्रह्मांडकेंद्र या तो अविन्यास-क्रमी (पैराडिगमेटिक) हो जाते हैं अथवा उनका एक 'बंडल' बन जाता है [मूलचक्र से ब्रह्मद्वार वाली काया-संरचना से भी तुलनीय; पिंड (शरीर) और ब्रह्मांड की साम्यतुलना (या एनालॉजी)]। ऐसा मिथकीय भूगोल पवित्र और यथार्थ और शाश्वत होता है जिसके क्षेत्रों का, जिसके अनुष्ठानों (कूट या कोड्स) का चक्रमेदन किये बगैर देख्य, राक्षस, दानवरूपी शत्रु आदि प्रवेश नहीं कर सकते और प्रतिलोमतः जिनका चक्रमेदन करके विशिष्ट दीक्षित व्यक्ति पवित्र और यथार्थ (आत्म) और शाश्वत (मुक्त) हो सकता है।

१. हंतमूध धीरजलाल सांकृतियों ने 'रामायण : मिथक या यथार्थ' पर एक विवाद इसी तरह का उठाया है। सन् १९७७ में 'महाभारत : सत्य अथवा मिथक' के प्रश्न को लेकर अखिल भारतीय बहस-मुबाहसे हुए; अर्थात् पुरातत्त्वशास्त्री बनाम मिथकवेत्ता की दृष्टियां टकरा रही हैं।

२. 'इमेजेस एंड सिंबल्स', मनिषा ऐलियादे (हार्विज प्रेस, सधन, १९६१), पृ० ४०।

मौखिक परंपराओं के चक्र में मिथक-निर्माता मिथकीय भूगोलकार भी रहे हैं जिन्होंने हर अज्ञात और उपेक्षित, रहस्यमय और विचित्र स्थल को किसी 'मिथकीय गाँठ' (नोड) से गूँथ डाला और इस प्रकार उसे भी एक शाश्वत तथा प्रजातीय अतीत प्रदान कर दिया : शिमला के सब से ऊँचे जाखू स्थल में संजीवनी बूटी ले जाते वक्त हनुमान रुके थे, नैनीताल की झील का पैर जैसा रूप इसलिए है कि हिमालय में स्वर्गारोहण के मौके पर भीम ने वहीं से एड लगाई थी; मध्य-प्रदेश में भीमवेतका की गुफाएं इसलिए हैं कि वनवास के समय वे वहाँ भी छिपे थे (साधर्म्य); इत्यादि। यदि इन गाँठों का ही मिथभौगोलिक एटलस तैयार किया जाए तो मौखिक परंपराओं वाले प्रतीकों, पुरातत्त्वों, भू-भौतिक अन्वेषणों, निजंघरो तथा भू-संरचनाओं का अक्षय भंडार खुल पड़ेगा।

भू-भौगोलिक संरचना तथा रूपों के कुछ उदाहरण घ्यातव्य हैं। केरल की फरसे जैसी आकृति को लेकर परशुराम का मिथक जुड़ गया; हिमाचल प्रदेश में डल-हौजी के पास खजियार नामक एक हरियाला मैदान है जिसके बीच में अतल जलकुंड है जो लाखों साल पहले किसी हिमपर्वत (ग्लेशियर) के घसने से बना था। लो, उसकी गहराई को लोकमानस नापता है। अतः मिथक यह प्रचलित हुई कि एक बार जोगी भेष में शिव-पार्वती घूमते हुए निकले तो पार्वती की नाक की लौंग उस पुकुर में गिर पड़ी। उसकी खोज गद्दी कबीले की एक नारी ने की और वह उसे बहती हुई नीचे के शहर पठानकोट के मुहाने पर उस चो में मिली जिसका उद्गम खजियार बताया जाता है। भू-भौतिक अन्वेषणों को छिपाये हुए मध्यप्रदेश के गोंडों/भीलों के मिथक हैं जहाँ वे (मंगनीज के) काले टीलों के दावत कहते हैं कि वे उन श्यामल युवतियों के उबटन हैं जिन्हें लगाने से उनके पुरुषों के अंग और अस्त्र लोहे-जैसे मजबूत हो जाते हैं। कुल्लू-मनाली के बीच पार्वती नदी की घाटी है। वहाँ रेडियोधर्मी यूरेनियम/रेडियम पाया गया है तथा आजकल भागत सरकार के आणविक ऊर्जा विभाग का स्थायी कैंप कायम है। पास ही मणिकर्ण (कानों की मणि) तीर्थ का सोता है जिसमें रेडियो-सक्रिय तत्त्व घुले हुए हैं। वहाँ का पानी खोलता हुआ तेजी से ऊपर निकलता है, १००° से १५०° सेंटीग्रेड के तापमान से। मिथक के मुताबिक शिव-पार्वती इस घाटी में घूम रहे थे। पूर्णिमा थी। रहस्यमय भीड़ में पार्वती का एक कर्णकुंडल गिर गया और उसे तुरत शेषनाग लपककर पाताल में ले गया (मणिघर सर्पों का कविसमय : तु०) शिव के तप। (रोप) से घरती डावांडोल हो उठी (भूकंप का माइथीम) जिससे भयभीत मणिघर ने मणिकर्ण समर्पित कर दिया। पाताल फोड़ता हुआ पानी निकला और पार्वती का कुंडल भी बाहर आ गया। साथ में अनेक छोटे-छोटे रत्न भी बाहर आ गये (ये रत्न सन् १६०५ तक मिलते रहे हैं। किंतु यह भूकंप-क्षेत्र है इसलिए अचानक इसके मुहाने बंद हो गये)। पार्वतीघाटी की शय्या पर चांदी भी मिलती है। अब मणिकर्ण के गर्भस्रोत का मुहाना अंशतः बंद हो गया है। कुल्लू-क्षेत्र की चौदह सौ वर्षों तक प्राचीन राजधानी नगरी की मुलदेवी भीम-पत्नी हिंडिया रही है। इसकी गद्दी के वास्तुकौशल को उभारने के लिए भी निजंघरो मिथक पढ़ें : पांच

से आठ फुट के आकार की 'जगती पट' नामक एक शिला है। जब यह फैमला किया गया कि नगगर को नया कैलास बनाया जाय जहां विश्व के सभी देवता वास करें तो देवतागण मधुमक्खियों में रूपकान्वित (मेटामर्फोस) हो गये। उनमें भीम की शक्ति समा गई। उन्होंने ही 'देवटिब्बा' का नमूना उत्कीर्ण किया और उसे उड़ाकर गढ़ी में ले आये। इसी तरह वृंदावन के निघु-वन में बड़े छोटे-छोटे भू-स्पर्शी करीलवृंत हैं। भक्तों का 'विश्वास' है कि वे कृष्ण के समय के हैं। उस स्थल पर (आज भी) रात में राधा-कृष्ण शृंगार करके नित्य केलि करते हैं। अतः वहां रात को कोई नहीं रहता (विश्वास है कि जो रहता है उसकी मृत्यु हो जाती है)। ये करीलवृंत श्रीकृष्ण-राधा के चरणों से रोदी गई पवित्र धूलि की भी सेवा करते हैं। यहां यही बैकूठ हो 'नित्य' भी हो गया।

परंपरागत क्रमण वाले पवित्र नगरों (तीर्थों) में तो लगभग हर स्थल या वस्तु केंद्र/मंडल/कील है। उसके नगर-निवेश तथा शिल्पशास्त्र में मिषक का पूरा मंडल, पात्रों का संपूर्ण जीवनवृत्त, घटनाओं का कथातंत्र गुंथा हुआ होता है। यह सब कुछ विश्वास के साथ श्रद्धा पर कायम रहता है। उदाहरण के लिए वृंदावन में सेवा-निकुंज, मधुवन, निघुवन आदि की भौगोलिक पहचान की कहानी भी बहुत बाद की है और सम्मोहक है। जब महाप्रभु चैतन्य (१४८६-१५३३) ब्रजमंडल आये तो भाव-विह्वलता तथा भावोन्माद की मूर्च्छाओं में उन्हें (राधाभाव से) जिस स्थल पर जिस तरह की अनुभूति हुई, उसका वेश ही नामकरण हो गया। तब से वे स्थल उसी रूप में धन्य और पावन, शाश्वत और यथार्थ हैं। खोया हुआ मिथकीय इतिहास इहलौकिक भूगोल पर छाप कर रूपांतरित कर दिया गया।

इसके सहवर्तन में चित्रकूट की मिसाल है। नई राजनीतिक मिथकों के रूपांतरण के लिए वहां लोहिया समाजवादियों ने 'रामायण-मेले' शुरू कराये हैं। वहां के भौगोलिक स्थल इतिहास में विलीन नहीं हुए थे। अतः तुलसीदास को (चैतन्य की तरह) उन्हें दिव्य-दृष्टि से खोजना नहीं पड़ा। वहां पयस्विनी नदी है तथा कामदगिरि है। इन दो पवित्र केंद्रों के फोड़ के चारों ओर मिथकीय भूगोल विरचित हुआ। जानकी-कुंड बना जहां सीता स्नान करती थीं; स्फटिक शिला पहचान ली गई जहां राम-सीतालक्ष्मण ने विश्राम किया था; तीन कोस दूर अनसूया आश्रम भी कायम है जहां अनसूया ने सीता को सतीधर्म का उपदेश दिया था; यहां तक कि अनसूया आश्रम से पांच किलोमीटर दूर एक 'गुप्त' गोदावरी नदी भी रच ली गई (क्योंकि प्रकट गोदावरी तो नासिक पंचवटी-केंद्र में गुंथेगी)। नवद्वार अष्टचक्र वाली पुरातन अयोध्या (फंजाबाद) की स्थिति भिन्न है क्योंकि वहां मिथकीय भूगोल स्तब्ध है : वहां तो फंजाबाद का वातावरण है। कई अयोध्याएं दक्षिण एशिया में प्रकट हो गईं (कंबोदिया, जावा) जहां प्राचीन काल में भारतीयों ने निष्क्रमण करके अपने उपनिवेश बनाये। साथ में मिषकत्व भी तैरते चले गये। अब अयोध्या में बच गये हैं—कूबेर-टीला, सुग्रीव-टीला, मणिपवंत, छोटी देवकाली, इत्यादि। अयोध्या में मिथकीय भूगोल का समारोह (सेलिब्रेशन : बार्थ) होता है, अनुष्ठानों के 'रूप' में। रामनवमी में रामजन्म, सावन

में युगल मरकार के हिंडोले, फार्तिक-पूर्णमा में रामसिंहासन, अगहन में रामविवाह, आदि । मिथकें खिसक कर अनुष्ठान (कल्ट) में ढल गई ।

### (३) मिथक और भाषा की संरचनाएं तथा संबंधित रूपांतरण

मिथक और भाषा के रिश्तों को समझने में एक ओर रूपांतरण (ट्रांसफार्मेशन) के नियमों से सहायता ली गई जो 'संरचनाओं' का उद्घाटन करते हैं । इसका उपयोग संरचनावादो भाषिकी तथा मिथकालेखनशास्त्र (माइथोग्राफी), दोनों में किया गया । दूसरी ओर संकेतविज्ञान, या लक्षण-विज्ञान, या चिह्न-विज्ञान (सेमिओलाजी) का उपयोग किया गया । रोला बार्थ ने मिथक को एक 'संकेतवैज्ञानिक व्यवस्था' के रूप में प्रतिष्ठित किया । उनके अनुसार "संकेतविज्ञान रूपो (फार्मस) का विज्ञान है क्योंकि यह उनकी विषयवस्तु (काटेंट) के अलावा संकेतनो (सिग्निफिकेशस) का भी अध्ययन करता है ।" "मिथकशास्त्र संकेतविज्ञान का और उतना ही विधिवत् विज्ञान का अंग है; उतना ही विचारधारा का भी अंग है जितना कि यह ऐतिहासिक विज्ञान है । यह रूप-मे-विचारों का अध्ययन करता है ।" अतः संकेतविज्ञान दो पदों के बीच के रिश्तों को अभिगृहीत करता है । संकेतक (सिग्निफायर) तथा संकेतित (सिग्निफाइड) । संकेत (साइन) तो इन दोनों का आसंगिक योग है । यह भाषिकी-व्यवस्था है : संकेत-केंद्रित, या चिह्न-केंद्रित । इसके समांतरण में तथा उत्तरोत्तर मिथक-व्यवस्था है : चित्ति (साइके)-केंद्रित, या/और रूप-केंद्रित । यहाँ रूप (फार्म) की भूमिका संकेतक की है; धारणा (कासेप्ट) की भूमिका संकेतित की है; तथा मिथक का प्रतिकर्म एक संश्लिष्ट संकेत या चिह्न के रूप में परिलक्षित होता है । मिथक-व्यवस्था को हम अधिभाषिकी-व्यवस्था (मेटालिग्विस्टिक सिस्टम) भी कहते हैं । अतः भाषिकी में अनूदित होने पर भाषिकी की लघुतम इकाई 'शब्द' अधिभाषिकी की पहली इकाई 'रूप' में अनूदित हो जाती है । चिह्न और चित्ति (साइके) के अर्थात् 'शब्द' और 'रूप' के ये संबंध ही हमारे आधुनिक भरतसूत्र हैं ।

फर्डिनांड डे सौस्यूर (१८५७-१९१३) ने ऐसी निदर्शनात्मक संकेतवैज्ञानिक व्यवस्था का अभिनव स्थानांतरण किया । भाषा को उन्होंने 'वाक्' (स्पीच) तथा 'भाष्' (लांग) में अलगाया । भाष् भाषिकी-आदतों का एक मुकम्मिल कुलक है जबकि वाक् अभिव्यंजना के प्रकर्म (एक्ट) है । एककालिक (सिंक्रानिक) होने की वजह से भाष् में तो समय प्रत्यावर्तित हो सकता है, लेकिन वाक् के कालक्रमिक (डायक्रानिक) होने के कारण उसमें समय प्रत्यावर्तित नहीं हो सकता । इसलिए सौस्यूर की संकेत-व्यवस्था के अंतर्गत संकेतक तो बिब है, संकेतित धारणा है, तथा संकेत स्वयं है अर्थात् वह शब्द है । सौस्यूर-सम्मत संकेतक बिब एक मानसिक बिब है; तथा मूलतः एन ड्वनि-बिब है [वाक् से जुड़ा] । इस भाँति ड्वनि-बिब तथा धारणा का रिश्ता ही संकेत (शब्द) अथवा चिह्न है । अथवा भाषा के चिह्न से लेकर मिथक

१. 'माइथोलाजी' ('पनाथोन' वेपरबैंक, ग्रेट ब्रिटेन, १९७६), पृ० १११, ११२ ।



की चिन्ता तक एकतान व्यापार ही हमें एक भाषा से दूसरी अधिभाषा (मेटा-लैंग्वेज) में आत्मोत्तीर्ण करा देता है।

मिथक एक 'चिह्नवैज्ञानिक व्यवस्था' के रूप में प्रकट होने के कारण एक 'अधिभाषा' भी है।

मिथक एक अधिभाषा है। मिथक वाक् भी है। इन दोनों का मूल लक्षण-संश्लेष (सिद्दोम) मिथकत्व या माइथीम है। मिथकत्व दोनों में वर्तमान है। कथा-धुरी पर इसमें जो मिथकत्व (रोजर फ्राई-सम्मत 'माइथॉस') हैं वे कालक्रमिक हैं, तथा संरचना-धुरी पर जो मिथकत्व (लेवी-स्ट्रास सम्मत माइथीम) हैं वे समकालिक हैं।

सौस्यूर ने यह भी दर्शाया कि जिस प्रकार वाक्-प्रकर्म के लिए 'विशिष्ट भाषा' का ज्ञान पूर्वविधित है, उसी तरह भाषा के लिए भी 'सामूहिक पुनर्प्रस्तुति' (कलेक्टिव रिप्रिजेंटेशन) की पूर्वविधा है। फ्रैंज बोआज (१८५८-१९४२) ने सामूहिक पुनर्प्रस्तुति बनाम भाषा की खाई के बीच जो समायतन ढूँढा वह अवचेतन बनाम चेतन का है। (अगर हम सामूहिक पुनर्प्रस्तुति की जगह मिथक को अभिलिखित कर दें तो मिथक बनाम भाषा की खाई प्रस्तुत हो जाती है)। स्वयं बोआज ने इस प्रक्रिया का उद्घाटन किया है :

एकल विचार के क्रोड के इर्दगिर्द कई कार्याकियों (एक्टिविटीज) का शृङ्खलित गूथने लगता है जिसके लिए यह शर्त नहीं होती कि वह एकल विचार पहले हमारी चेतना में अनुप्रवेश ही करे। फिर अवचेतन उस एकल विचार के कई अंतर्वर्गों (कंटेगरीज) का विरचन बुनने लगता है (जैसे अनसूया मिथक में 'गन्ता' के भाव/विचार को लेकर हुआ)। इस बुनावट में हमारी जातीयता, राष्ट्रीयता तथा मानवता के भी कई जटिल पक्षों की गाँठें तथा बँडल बन जाते हैं। ये ही अंतर्विरोध तथा प्रतिरोध आदि बनकर आदोलित होते हैं। नतीजन उस एकल विचार की अर्थाय (सिमेटिक) शक्ति को मापने के लिए उन कार्याकियों की संख्या ही है जिन्हें वे इकट्ठा करके एकजुट करती हैं। इन अंतर्वर्गों का अवचेतन निर्माण हमारे सामाजिक जीवन का भी प्रतिपादक है। अवचेतन दशा में होने के कारण एकल विचार के 'संदेश' कूटों (कोड्स) की कई पत्तों में ढंके हुए छिपे रहते हैं। अतः इनकी कई पत्तों वाली व्याख्याओं की संभावनाएँ मौजूद रहती हैं जिससे ये अपने अवगुहित अर्थों को बेनकाब करती हैं।

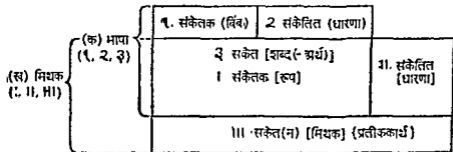
तो फिर मिथकों के कूट क्या हैं जिन्हें पुरातन कबीलाई समाज और टैक्ना-लॉजिकल समाज (भी) पर्दानशी करते रहे हैं? हम आगे अनसूया-मिथक का विश्लेषण करके यह छानबीन गहराई से करेंगे। तथापि यह निश्चित है कि मिथकें काल-देश के अक्ष में सहपात्री हैं; इन के गर्भ में एक न एक तथ्य या घटक छिपा है; तथा बहुधा ये मानवीय कल्पना की एक सीमाहीन ऊर्जा (फांतासी) हैं। विभिन्न सभ्यताओं में पालित-पोषित मानव-मस्तिष्कों की भी संगत संरचनाओं में कतिपय मिथकों का जन्म होता है। ये सभ्यता तथा शैली के संबन्ध-सूत्र कायम करते हैं (क्रोबर)।

नोआम चोम्स्की (१९२८—) ने इसी वजन पर एक ओर 'आंतरिक

संरचना' (डीप स्ट्रक्चर) तथा 'भाषासामर्थ्य' (काम्पीटेंस) की, तथा दूसरी ओर 'बाह्य संरचना' (सरफेस स्ट्रक्चर) और 'भाषानिष्पादन' (पर्फॉर्मेंस) की खाई को दिखाया। उन्होंने एडम शापक की तरह अर्थीय रचनातंत्र के क्षेत्र में एक क्रांति ला दी। एक महावाक्य के—अंतर्वाक्यीय व्याकरण के घेरे में—वाम-दक्षिण प्रशाखनों के नियमों को हम मिथक के 'मिथकथ्य' के भी बहुविध अंतर्वर्गों के निर्माण के आमने-सामने रख सकते हैं : केवल सीमित संदर्भों में। अस्तु।

भाषिकीय वाक्य में संकेत या चिह्न (शब्द) हमारी विशिष्ट इकाई है। मिथकीय प्रकथन (डिस्कोर्स) में ऐसी विलक्षण इकाई प्रतीक है। भाषिकीय वृत्त में संकेत के अंतर्गत संकेतित और संकेतक के बीच विवेकशील, स्वाभाविक और अनिवार्य (वाक्-ध्वनि वाले) रिश्ते नहीं होते। इसी तरह मिथकीय वृत्त में भी संकेत (स्वयं मिथक) के अंतर्गत संकेतित (धारणा) और संकेतक (रूप) के बीच कोई भी रिश्ता हो सकता है; तथापि वह पूर्णतः निरंकुश या नैसर्गिक (लेवी-ब्रूह्ल और लेवी-स्ट्रास) नहीं होगा। स्पष्ट है कि यहां शब्दार्थ घुघला होता जाता है और उसे कूट (कोड) प्रतिस्थापित-सा कर देता है। कूट के चक्रभेदन के लिए 'प्रकथनों' के 'बंडलों' को पुनर्गठित तथा अंतर्संबंधित करना ; होता है। तभी हम अभिप्रेरकों तथा अभिप्रायों के अतल में गोताखोरी कर सकते हैं। यह बात भी निरंतर याद रखनी ही होगी कि भाषा तथा मिथक (-भाषा) के बीच जो सामान्य घटक है, वह वाक्यीय संरचना (सिट्रैक्टिक स्ट्रक्चर) का है।<sup>1</sup>

यदि हम (क) भाषिकीय व्यवस्था को प्रथम व्यवस्था कहे तथा (ख) मिथकीय व्यवस्था को दूसरी, तो हम इनके बीच वाम-दक्षिण खिसकावों को, या ऊपर-नीचे के आरोहावरोह को आरेखित कर सकते हैं। रोला बार्थ के आधार पर हम इन दोनों सिस्टमों का एक व्यापक प्रारूप (मॉडल) पेश करते हैं—



(क) शीर्षक भा० व० (भाषिकी व्यवस्था) तथा (ख) शीर्षक मि० व० (मिथकीय व्यवस्था) के लिए हम (क) तथा (ख) के अक्षरोंक ही इस्तेमान करेंगे।

१. मिथक में ऐसे वाक्यांश या लघुतम वाक्य, अथवा कवामुख या विचार-बन्धुमुख इन सबधों के विवरण घोलते हैं। इन्हें मिथकत्व (धाइपीय) कहते हैं।

(i) (क) प्राथमिक तथा प्रथम चरण वाला सिस्टम है, जबकि (ख) द्वितीयक तथा दूसरे चरण वाला सिस्टम है जो (क) की संकेतवैज्ञानिक शृंखला के ऊपर सुपरिगठन की नाईं निमित्त हुआ है। अतः (ख) अर्थात् मिथक (की व्याख्या) को हम दूसरी धेणी या दूसरे चरण वाली संकेतवैज्ञानिक व्यवस्था कहेंगे जहाँ अधिभाषा का 'वाक्' तत्त्व है [जबकि (क) में भाषा-बहिर्वस्तु (लंबेज-ब्राब्रेट) सन्निहित है]।

(ii) (क) में जो भाषिकी संकेत (३) है वही मिथकीय संकेतक (I) में लघुकृत हो जाता है अर्थात् भाषिक द्विब एवं धारणा की कांतमैत्री जो शब्द (सौशब्द) रचती है, वह अधिभाषिकी (मेटालिग्विस्टिक्स) अर्थात् (ख) में रूप का मुख्याधार बनता है। शब्दार्थ का 'अर्थ' ही मिथकीय 'रूप' में बदल जाता है अर्थात् भाषिकी-संकेत मिथकीय संकेतक में घुल जाता है। अनसूया=ईर्ष्याहीन शब्दार्थ मिथकीय संकेतक बनने पर अर्थात् 'रूप' बनने पर अपने अंदर एक सूना अंतरिक्ष फैलाता है क्योंकि ज्ञान खोया जा चुका है। जब यह रूप (I) धारणा (II) से संयुक्त होता है तब द्विब (?) खोया हुआ 'ज्ञान प्राप्त करने' लगता है।

खोया ज्ञान प्राप्त करने की यह प्रक्रिया धारणा (II) में घटती है। धारणाएं ऐतिहासिक हैं, इतिहास से अनुकूलित होती हैं तथा अपनी शब्दावलियां बदलती चलती हैं। ये अटल नहीं हैं। 'धारणा मिथक का एक अंगीभूत तत्त्व है : यदि मैं मिथकों का चक्रभेदन करना चाहता हूं तो मुझे येन-केन प्रकारेण धारणाओं को नाम-संज्ञा प्रदान करना चाहिए।'

(iii) एक मिथकीय धारणा (II) की आवृत्ति विभिन्न रूपों (I) द्वारा होती है। इसी वृत्ति की सहायता से मिथक का चक्रार्थभेदन (डिमाइफर) हो सकता है क्योंकि मिथकीय संकेतकों (I) का भंडार अक्षय होता है।

'धारणा (II) मिथक का एक अंगीभूत तत्त्व है'। संकेतन (III) उसी तरह स्वयं मिथक है जिस तरह संकेत (३) स्वयं शब्द (अर्थ) है। ये सौस्यूर-सम्मत शब्द हैं।

(iv) मिथकीय अर्थ (III) भाषिक शब्दार्थ (३) से भिन्न है। यह मिथकीय रूप (I) से आविर्भूत है तथा परोक्ष धारणा (ओं) के माध्यम से छनने पर इसका 'अन्यथाकरण' (डिस्टॉर्शन) होता है। यह अन्यथाकरण इसलिए होता है कि मिथक का रूप (I) एक भाषिकी अर्थ (३) की दृढ़भूमि पर आलोकित होता है (तथा प्रतीकतः मिथकीय अर्थागम की इस प्रक्रिया में मिथकीय रूप (I) का प्रमाण होता है, उसी तरह जैसे कि मिथकीय रूपागम की प्रक्रिया में भाषिक अर्थ का प्रमाण हुआ।

इस तरह रूप (I) और अर्थ (III) एक ही स्थान पर नहीं है। ये कला-क्रमिक (डायक्रोनिक) हैं। मिथकीय रूप (I) हमेशा ही अर्थ (स्वयं मिथक) से

बहुत आगे निकल जाता है और इतिहास के अर्थगर्भित बिंदु पर पुनः—धारणा के माध्यम से छनकर—नये-नये अर्थों से गर्भित हो उठता है।

(v) मिथकीय सवेतन (III) कभी भी निरकुश नहीं होता। यह हमेशा अभिप्रेरित (मोटिवेटेड) हुआ करता है और अपरिहार्य रूप से इसमें कोई साधर्म्य-सादृश्य हुआ करता है। यदि अभिप्रेरकता इतिहास है तो फिर रूप को उसका साधर्म्य या सादृश्य या रूपकत्व मिलता है। अतः इतिहास के चरणों में मिथक (अर्थ, III) प्रतीक हो जाती है, रूपक बन जाती है, समकालीन व्याख्या से प्रति-विन्यस्त हो जाती है, तथा अगली अभिव्यंजना तक के लिए किंचित् अपूर्ण, अधूरी या एकांगी बनी रही है।

अतः मात्र रूप (I) और संरचना (III) को मिलाने वाली मिथकीय व्यवस्था अव-इतिहासीकरण (डि-हिस्टोरिसाइज) करती है। रूप और संरचना के युग्म अक्सर कालातीत हो जाया करते हैं। इसलिए अनुपस्थित अर्थ वाले मिथक-रूप रिक्त होते हैं। वे वर्तमान होकर भी अनतिहासिक होते हैं। धारणा (II) इतिहास-गति तथा ऐतिहासिक यथार्थ है। अतः इतिहास के बगैर मिथक प्रकृति बन जाती है।

(vi) यह ठीक है कि यथार्थता ऐतिहासिक होती है जिसे हम 'सामाजिक यथार्थता' कहते हैं। यह इतिहासपूर्वा होती है जिसे हम 'प्राकृतिक यथार्थता' (अमूर्त पदबंध में 'बहिर्गत यथार्थता') कह सकते हैं।

धारणा (II) की प्रकृति ऐतिहासिक होती है। अतः धारणा यथार्थता भी है। इतिहास और यथार्थता अर्थात् ऐतिहासिक यथार्थता और यथार्थ इतिहास मिथक को इहलौकिक (प्रोफेन) बनाते हैं, परिवर्तमान (शाश्वत) बनाते हैं तथा सामाजिक प्रकार्यों से भी गुंफित करते हैं। धारणा के द्वारा मिथक और इतिहास की प्रांत मंत्री होती है। धारणा के बगैर मिथक और प्रकृति की शुद्ध अन्विति होती है। प्रकृति में रूपांतरित मिथक अव-ऐतिहासिक, अव-यथार्थीकृत, अव-राजनीतिकृत हो जाती है। जो उसका 'प्राकृतिकीकरण' होता है, वह मानवीय कार्य-व्यापारों की जटिलता, तथा संबंधों के अंतर्विरोधों का विसर्जन कर देता है और उन्हें (कार्य-व्यापार, अंतर्विरोध को) सारतत्त्वों (एणेंस) की सरलता में घटा देता है। ऐसा इतिहास को प्रकृति द्वारा विस्थापित करने पर होता है।

(vii) लेकिन अगर स्वयं इतिहास को ही प्रकृति में रूपांतरित कर दिया जाये अर्थात् संपर्प (स्ट्रगल) तथा कर्मान्विति (प्रेक्सिस) के द्वारा 'मनुष्य का नैसर्गिकीकरण' तथा 'प्रकृति का मानवीकरण' सत्वर्ती ढंग में घटित हो तो मिथक क्रमशः आद्यरूपों (आर्केटाइपल इमेज) में तथा प्रकार्यधर्मा प्रतीकों में अनूटित हो जाती है। मसिया ऐलियाड (१६०७—) के मुताबिक 'हर एक ऐतिहासिक मनुष्य अपने साथ पूर्वैतिहासिक मानवता का बहुत बड़ा अंश बहन करता चलता है।... अपनी ऐतिहासिकता से पलायन करने में मनुष्य न तो अपने स्टेटस का परित्याग करता है और न ही पाशविकता के आगे आत्मसमर्पण करता है। वह भाषा को, और कभी-

कभी एक विलुप्त आनंद-लोक के अनुभव को पुनः प्राप्त करता है।”

आद्यरूप तथा प्रतीक चिन्तन की यथार्थता में कभी भी गायब नहीं होते। वे चिन्तन की लीला में अवगुंठित अर्थों को गोजा करते हैं। आधुनिक मनुष्य भी आद्यरूपों का पुनः-पुनः अनुसंधान करता है। यह भूमि सामूहिक अवचेतन के वृत्त में ‘सामूहिक पुनर्प्रस्तुति’ की है। बोआज़ ने भी इस ओर इशारा किया है।

इसलिए कार्ल जुंग (१८७५-१९६१) ने काव्यभाषा को शब्दों के पदों के पार आदिम शब्द की ‘दूरवर्ती ध्वनि’ माना है। ‘आद्यबिंब का रूपग्रहण मानो वर्तमान की भाषा में पुरातन का अनुवाद है’ (जुंग)। जुंगीय आलोचना-पद्धति शब्दों के भ्रमणीकरण (क्रिस्टलाइजेशन) की प्रक्रिया है। इसलिए इगमें साहचर्य तथा विस्तरीकरण की पद्धतियाँ अपनाई जाती हैं। आद्यरूप (I) तथा आद्य शब्दाबिंब (१) में अमूर्त धारणात्मक विनिमय हो जाता है। इसमें प्रजातीय अवचेतन की अपेक्षा सामूहिक अवचेतन ज्यादा गहराया होता है। मिथकों की तरह आद्यरूप भी सत्य, यथार्थ और शाश्वत के त्रिकोण होते हैं (पवित्र पर वंसा एवं इतना बल नहीं है)। आद्यबिंब चिन्तन की ऊर्जा का आद्यबिंब-शृंखलाओं तथा फांतासियों में रूपांतरण करते हैं। ये चिन्तन को नियमित भी करते हैं; ये संकेतों या चिह्नों की अपेक्षा अधिक अभिव्यंजक होते हैं। आद्यबिंब की शब्दवद्ध अभिव्यंजनाएं काव्य हैं। अतः प्रतीकात्मक या बिंबात्मक शब्द ही काव्य हैं। अतः बिंबात्मक महाशब्द (पुंज) काव्य है तथा फांतासी-स्वरूप है। “एक सांस्कृतिक या सामाजिक अतीत की जाच-पड़ताल करने पर यह (आलोचना) ऐतिहासिक है, किंतु साहित्य के विशेष युग से आजाद मूल्य के प्रदर्शन की दृष्टि से यह अन-ऐतिहासिक भी है।”

(viii) मानवीय पूर्वतिहास की तरह भाषा का पूर्वतिहास भी होता है। इसकी सांस्कृतिक विचारवस्तुओं को मापने के लिए प्रखंडीकरण (सेगमेंटेशन) का भाषिकी सिद्धांत इस्तेमाल किया जा सकता है। इस प्रखंडन की लघुतम सापेक्ष इकाई अभिप्राय (मोटिफ) है। अभिप्राय और, विचित्रलिपि की अस्मिता मिथक की चित्र-भाषा (आद्यबिंबात्मक भाषा, आद्यरूपात्मक भाषा) में परिवर्तित करती है। मोहेनजोदड़ो की आदि भाषा (प्रोटो-लैंग्वेज) इसी पद्धति द्वारा पुनरुद्धारित हुई है। इसका प्रथम स्रोत तो ‘वाक्’ ही है, दूसरा स्रोत लोक-मार्ग है। अतः पुनर्विन्यास की प्रक्रिया द्वारा ही आदि भाषा की पुनःप्राप्ति हो सकती है। और, हम पहले ही इसे लिपिवद्ध कर चुके हैं कि मिथक और मिथक-भाषा (अधिभाषा, आदि भाषा) की आधारभूमि ‘सामूहिक पुनर्प्रस्तुति’ ही है। एक भाषा-परिवार के स्वरविज्ञानपरक

१. वही, पृ० १२-१३।

२. “काइब एप्रोचेज़ टू लिटरेरी क्रिटिसिज्म”, बिस्वर स्टांट (कोलियर पेररबैंक, न्यूयार्क, १९६२), पृ० २५७।

और भी देखिए, मॉड वाइकिंग (१९३४) तथा नार्मॉस फाइ (१९५७)। मिथक की मेटा-लिचिचिस्टिकन या ‘अधिभाषिकी’ की तरह आद्य मिथककथो (आर्कैटाइपल माइथास) वाली नार्मॉस फाइ की आलोचना-पद्धति ‘अधि-आलोचना’ (मेटा-क्रिटिसिज्म) कहलाती है।

सादृश्य वाले अंतर्वर्गों तथा दूसरे भाषा-परिवार के प्रकार्यवादी सादृश्य वाले अंतर्वर्गों की आमने-सामने लाने पर आदि भाषा का पुनर्विन्यास (रि-कास्ट्रक्ट) किया जाता है।<sup>1</sup> लगभग सभी भाषाओं में लगभग साठ प्रतिशत अर्थविज्ञान की सामान्य व्यवस्था होती है किंतु वाक्य-विन्यास की भिन्न-भिन्न व्यवस्थाएं होती हैं। अतः अर्थीय व्यवस्था ही मिथक और भाषा की समानता की भूमिका प्रस्तुत करती है। प्रोटो-भाषाएं यह भी सिद्ध करती हैं कि तैरती हुई मिथकें (फ्लोटिंग मिथ्स) दूर-दूर के महासागर-तटों, मैदानों, देशों तथा पर्वतों तक भी पहुंचती रही हैं।

कई तरह से अन्वीक्षा करके हम यही पाते हैं कि मिथक अधिभाषिकी (मेटा-लिंग्विस्टिक्स) है अर्थात् इसकी भाषा का संबंध बाहरी संसार में है। यह सामाजिक तथा ऐतिहासिक है। वर्तमान समाज की भीषणता और जटिलता से बचने के लिए, अथवा इतिहास से पलायन करने के लिए मिथक का इस्तेमाल मानवीय चिंतित तथा सामाजिक द्वंद्वमान, दोनों का ही विनाश कर देगा। अधिभाषिकी के द्वारा हम समाजों की अर्थीय (सीमेंटिक) अथवा मूल्यचक्रीय (वैल्यू क्लस्टर) व्यवस्था की खोज करते हैं जो मिथकों का व्यवहार करती हैं। इन्हें केवल 'शुद्ध' अथवा मात्र विषयगत नहीं किया जा सकता। हम लेवी-स्ट्रास की यह भूल नहीं दुहराएंगे। भाषा तथा मिथक तो मानवीय समाजों की सामूहिक एव सामाजिक संस्थाएं हैं।

(ix) जार्ज ड्युमेजिल ('कालेज द फ्रॉम' में लेवी-स्ट्रास के वरिष्ठ महकर्मों; इनके सैद्धांतिक विश्लेषण ऊंची पद्धत के हैं) तथा ग्रेइमास अपेक्षतया जटिल समाजों के घटकों से निपटे हैं<sup>2</sup> और उनका 'विषयवस्तुमूलक' विश्लेषण संरचनात्मक विश्लेषण से काफी ज्यादा अर्थवान है क्योंकि वह कई धरातलों पर निष्पादित हुआ है— सामाजिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक आदि पुनर्प्रस्तुतीकरणों (रिप्रिजेंटेशंस) से। इस पद्धति से मिथक की सार्वभौम विषयवस्तु के आरेख प्राप्त किये जा सकते हैं। इस पद्धति में कुछ 'निश्चयक' (डिफिनिट्स) रहे हैं :

शहरी बनाम ग्रामीण;

पावन (सेकरेड) बनाम भूतैदिक (प्रोफेन);

पौराणिक (क्रिश्चियन) बनाम वैदिक (पेगन); आदि।

(x) अब हम भाषा और मिथक के संबंधों के वास्तविक अंतिम निष्कर्ष तथा कार्यकारी परिभाषा दे सकते हैं।

प्राचीन मिथक और आधुनिक भाषा के रिश्ते बहुत जटिल हैं: द्वंद्वत्मक अंतर्विरोधों तथा द्विकर्मों प्रतिरोधों से गुंथे हुए, बंडलो और संकेतो वाले, रूपों और प्रतीकों वाले। भाषिकी व्यवस्था पहली है और इसका संक्षेप भाषा-व्यतिर्वस्तु है, जबकि मिथक व्यवस्था ऊपरली है और इसका संक्षेप अधिभाषा है। भाषा का (शुद्ध

१. देखिए, तोमरे अध्याय में मोडेनजोशको की भाषा के प्रसंग।

२. देखिए, ग्रेइमास: 'तुक्नात्मक मिथकनात्मक'; विबरे मार्रास द्वारा संश्लेषित; 'माशर्यानाती' (पैगन, १९७२), पृ० १९२-१७०। दिमित्री एम० मेकन बी (बी), पृ० २१५-२४८।

भी) एक मिथक है; भाषा भी मिथक है। मिथक (की भाषा) विज्ञान भी है तथा संकेत-विज्ञान भी; प्रतीक भी है तथा संरचना भी। यह मिथकत्व (माइपीम) एवं मिथकध्य (माइपात) की लघुत्तम इकाइयों वाली होती है।

(१) मिथक 'प्रकथन या प्रवचन' है जिन्हें संकेतविज्ञान, शैलीविज्ञान, नृकुलविज्ञान की दृष्टि से विस्तरणीय बनाया जा सकता है। इन प्रवचनों की इति-वृत्तात्मक इकाइयों बिच हैं और अभिप्राय हैं, अंतवर्ग हैं और क्रोष्ट भाव/विचार हैं; लघुत्तम वाक्य हैं और विपणित या विचलित पदबंध हैं।

(२) मिथकीय प्रकथनों की 'अभिव्यंजनाएं' वास्तविकता-वृत्त के बजाय संभावनाचक्र और व्याख्यावृत्त पर होती हैं क्योंकि मिथक एक दोहरा सिस्टम हैं। इनमें कूटों (कोड्स) का चक्रार्थभेदन होता है, इनकी धारणाओं में इतिहास का तथ्यांक गठित होता है। इनके विरोधों में मानवीय मस्तिष्क की ज्ञानमीमांसा के सूत्र गुंथे होते हैं तथा इनके चिह्नों में मानवीय चित्त महाकाल के फलक तलक अपनी लंबी बाहे तथा चक्राक-गठीली एडियां तान लेती है।

(३) मिथकीय प्रकथनों की अभिव्यंजनाएं 'अर्थीय व्यवस्था' के 'संघटकों' की उद्घाटनकर्त्री हैं। मिथकीय अर्थ शब्दार्थक नहीं हैं। वे संकेतविज्ञान तथा संरचना-शास्त्र के मेल से प्राप्त संसार के (यथार्थता वाले) अर्थ हैं। ये अर्थीय व्यवस्थाएं वैयक्तिक, या स्वयंप्रकाश्य, या अंतर्मुखी नहीं हैं, बल्कि ये धर्म के इतिहास से (कल्ट, संप्रदाय), विज्ञान के इतिहास से (तकनीक), समाज के इतिहास से (प्रैक्सिस) भी बंधी हैं। ये सामूहिक हैं, सामाजिक हैं, सामुदायिक हैं तथा साम्यावस्था (कम्यून)-सभूत हैं। इनमें सामूहिक अवचेतन तथा सामूहिक पुनर्प्रस्तुति की आंतर शय्याएं भी हैं। ये आद्य और आधुनिक की द्वंदात्मक एकता हैं।

#### (४) दर्पण और एक्स-रे के सामने निर्वसन मिथकों की रूपगाथा

मिथक वाक् (स्पीच) है। मिथक में भाषा (लैंग्वेज) का वही महत्व है जो भाषा में स्वनिम (फोनीम) का। फर्डिनांड व सोस्यूर ने भाषा और वाक् के बीच जो अंतर किया है, तथा रोमन जेकोब्सन (१८९५—) ने एककालिक व्यवस्था के रूप में भाषा-चरित्र की जो छानबीन की, उससे मिथकों की संरचना भी विश्लेषित हुई। भाषा एककालिक या समकालिक (सिन्क्रानिक) है तथा वाक् कालक्रमिक (डाया-क्रानिक)। इस तरह "मिथक वाक् है; इसका काल घटित को संदर्भित करता है और यह एक अनावृत्तिपरक उच्चार है। इसी के साथ-साथ यह भाषा है : एक ऐसी संरचना है जो हर बार मूर्तिमान हो उठती है जब हम दोबारा गाथा सुनाते हैं।"<sup>१</sup>

मिथक और भाषा की तुलना से अनुप्रेरित होकर लेवी-स्ट्रास (१९०८—) ने मिथक के अंगीभूत तत्वों की छानबीन की। उन्होंने 'संरचनात्मक भाषिकी' में प्राप्त

१. ओक्टावियो पाउ : 'क्लास लेवी-स्ट्रास : एन इट्रोडक्शन' (फार्नेस यूनिवर्सिटी प्रेस, इपाका, १९७०), पृ. २६।

भाषा-चरित्र का उपयोग किया। रोमन जेकोब्सन स्पष्ट कर चुके थे कि एक सम-कालिक व्यवस्था के रूप में भाषा वाक्-ध्वनियों में बनी होती है जिन्हें स्वनिम कहते हैं। आधारभूत वाक्-ध्वनियों का फर्क द्विमुखी विरोध या प्रतिरोध (वाइनरी अपोजीशन) के पदबंधों से होता है : अनुनासिक/कंठ्य, तीव्र/अतीव्र, घोष/अघोष। इस 'प्रतिरोध' का प्रत्येक पद प्रभेदी लक्षण (डिस्टिक्टिव फीचर) कहलाता है। इस तरह एक स्वनिम एक बंडल या पुलिदा है जो ऐसे कई प्रभेदी लक्षणों से मिलकर बना है। जेकोब्सन ने बताया कि प्रभेदी लक्षण मिलकर स्वनिम बनाते हैं; स्वनिम मिलकर रूपिम (मार्फीम) बनाते हैं; शब्द बनाते हैं। इस बंतर के व्यावहारिक नियम होते हैं।

भाषा की संरचना भी द्विमुखी या 'द्विकर्मी प्रतिरोध' वाली है। मियकों भी द्विकर्मी प्रतिरोध वाली हैं। मियकों के रहस्यमय घेरों में हम इन विरोधों से इनके समाहारों की ओर अग्रसर होते हैं।

क्लाह लेवी-स्ट्राम ने संरचनावादी पद्धति से बताया कि एक मियक को लघु-त्तम वाक्य-प्रखंडों (मेगमेंटस) या घटनाओं में तोड़ा जा सकता है। [जिस तरह तर्कशास्त्र में हम स्वयंनिधि, अमूर्त चिह्नों, प्रतिज्ञाओं, अनुमानों आदि का व्यवहार करते हैं उसी तरह मियकीय चिंतन में देवताओं, नायकों, पशु-पक्षियों, घटनाओं, संबंधों आदि का इस्तेमाल कर सकते हैं]। मियको में स्थूल तर्कशास्त्र की पहेलियां, गांठें तथा समस्याएं होती हैं। इन विखंडित वाक्य-खंडों को सादृश्य-साम्यता के आधार पर 'बंडलों' या पुलिदों में अलहदा किया जा सकता है। एक साम्यधर्मी तत्वों के बंडल ही मियक की सही अंगीभूत इकाइयां (यूनिट) हैं। ये इकाइयां विरोधों या प्रतिरोधों के युगल में मिलती हैं। इन्हें हम द्विकर्मी प्रतिरोधों के युगल कह सकते हैं; जैसे टैट्ट/उपहार, भिक्षा/भेंट, नर/नारी, मृत्यु/जीवन, पति/प्रेमी।

प्रतिरोधों के ऐसे विभिन्न युगल एक ओर तो लघुत्तम वाक्य-प्रखंड है तथा दूसरी ओर अंगीभूत इकाइयां भी हैं। इन्हें ही मियकत्व (माइथीम) कहा गया है। 'मियकत्व' वस्तुतः मियकीय संबंधता के बंडल या गांठें हैं या लघुत्तम इकाइयां हैं जो शुद्ध भाषिकी स्तर से ऊपर होकर परिचालित होते हैं। "शुक्रिया है कि 'मियकत्वों' की वजह से ही मियकें वाग्मिता और भाषा हैं, अप्रत्यावर्तनीय काल (कया) और प्रत्यावर्तनीय काल (संरचना) हैं, कालक्रमिकता और समकालिकता हैं। साराण में, मियकें पुनश्च अर्थ के अर्थ की समस्या से हमारा साक्षात्कार कराती हैं।"

मियक की संरचना के लिए लघुत्तम वाक्य प्रखंडों वाले मियकत्व ही हमारे आधार हैं जो मियक्य (माइथॉस) के छल्लों में फँसते चले जाते हैं। हर स्थिति में घटनाएं संबंधों और विशिष्ट पावों की हैसियतों से जुड़ी हैं। अतः संबंध और गेटस अपेक्षाकृत प्रमुख हैं।

हम विन्यासकभी शृंखला (सिंटैग्मेटिक चैन) में इन प्रखंडों को ले सकते हैं। फिर इन विभिन्न आयोजनाओं (स्कीम) के आरेख (ग्राफ) खींचे जा सकते



हैं। ये ही मिथक की सार्वभौम संरचनाएं होंगे। ये आरेख 'एक तर्कभासित मॉडल पेश करते हैं जो अंतर्विरोध (विरोध) का समाधान, तिरोधान करे।'।

हम इस पद्धति को अनसूया की मिथक पर दोबारा लागू करेंगे। इसे पहले ही स्पष्ट कर दें कि लेवी-स्ट्रास इस पद्धति द्वारा एक ओर तो मिथक को तटस्थ बना देते हैं, दूसरी ओर इतिहास के संसार की उपेक्षा करके उन्हें प्रकृति में तटस्थ-मा कर देने हैं तथा तीसरी ओर यह भी नहीं छोड़ पाते कि मनुष्य कैसे सोचते हैं, क्या सोचते हैं, सांस्कृतिक सीमाओं में कितना सोचते हैं। हम इन कमियों को धारिज करते हुए चलेंगे।

अनसूया मिथक की विन्यासक्रमी शृंखला के नौ प्रबंध या 'मिथकत्व' हैं—

(i) त्रिदेवियों (सरस्वती, लक्ष्मी, सती) की ईर्ष्या उनके पति त्रिदेवों की ईर्ष्यारहित अत्रिपत्नी अनसूया का सतीत्व भंग करने को अभिप्रेरित करती है।

(ii) छद्मवेशी त्रिदेवमुनि नहाती हुई नंगी अनसूया से भिक्षा की मांग करते हैं। (देवकीर्त्याए नग्नता से नारी-सतीत्व भंग करना चाहती है, तो त्रिदेव नग्नता में नारी-सृष्टि के रहस्य को भंग करना चाहते हैं)।

(iii) अपार सुंदरी सती नग्न अनसूया की गोद में तीन नग्न शिशुदेव स्नान-पान (की भिक्षा) पाते हैं। (वह भिक्षा देती है, शर्त पूरी करती है, सतीत्व का टूटू या वर्जना भी भंग नहीं होती)।

(iv) अत्रि पुत्ररूप में शिशुदेवताओं को पाते हैं। (वे रहस्य समझ लेते हैं; वे पति होकर भी पिता नहीं हैं)।

(v) त्रिदेव अपने तेज (=वीर्य) से गुणवती संतानकामिनी अनसूया की गोद में तीन अंगशिशु (पुत्र) भेंट देते हैं। (निर्मल, नग्न, निष्कुंठ नारी-शरीर में ही सतीत्व तथा सृष्टि की शक्ति का रहस्य छिपा है)।

(vi) पति अत्रि हैं और अब पति-से नहीं हैं। त्रिदेव पति नहीं हैं और अब पति-से हैं। (पात्र अदल-बदल गये हैं किंतु संबंधों पर गौर है)।

(vii) शिशुविहीन सती अनसूया पुत्रवती माता अनसूया भी हो जाती है (पति और पुरुष के संबंध प्राकृतिक हैं क्योंकि संभवतः मिथक में एक मातृसत्ताक समाज की स्वच्छंदता में पति-प्रेमी-पुत्र के रिश्तों का संघुलन हो गया है)।

[परगमन (एडल्ट्री) की वर्जना सतीत्व में तथा ग्रहण या स्वीकृति सृष्टि में हुई है।]

(viii) अत्रि (त्रित्व-रहित) की पत्नी सती अनसूया त्रिदेवशिशुओं को प्राप्त करके महासती हो जाती है : पूर्णगत, पूर्णकाम नारी ! वह सती (वर्जना) है तथा सती नहीं भी है (शिशुभेंट)।

इस कथा में नामों के व्युत्पत्तिमूलक (एटिमोलॉजिकल) अर्थ भी हो सकते हैं :

(ix) अत्रि—अनसूया के पति = त्रिगुण (सत्त्व, रज, तम) / त्रित्व (सृष्टि, स्थिति, संहार) से रहित।

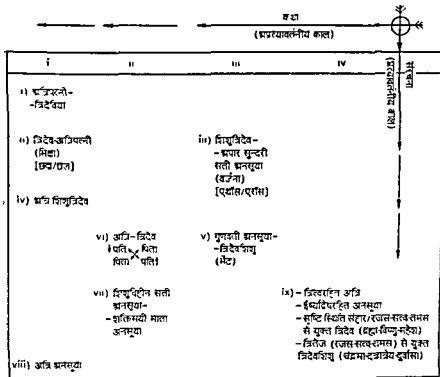
अनमूया—अत्रिपत्नी = अपने सतीत्व की ईर्ष्या और अपने अपार रूप के द्वेष से रहित ।

त्रिदेव—ब्रह्मा, विष्णु, महेश = सृष्टि-स्थिति-संहार/रजस, सत्त्व, तमस ।

त्रिदेवशिष्य—तोम (चंद्रमा), दत्तात्रेय, दुर्वासा = रजस तेज, सत्त्व तेज, तमस तेज ।

अतः 'मिश्र' के केंद्र में अनमूया सतीत्व का, तथा देवता सृष्टि का रहस्य जान लेते हैं । मिश्रा (की पहली) दो असंगत संबंधों की एकता करती है तथा उपहार या भेंट (परगमन : एडल्ट्री) दो असंगत लोगों की एकता करती है ।

अंततः नीचे के आरेख में हम इन नौ मिथकत्वों (माइथीम्स) को चार महलों (I, II, III, IV) में वर्गीकृत करते हैं—



चारों महलों में दायें से बायें जाने पर 'कथा' का तथा ऊपर से नीचे आने पर 'संरचना' का निरूपण होता है । पहले महले (I) में संबंधों का अवमूल्यन हुआ है । यथा परगमन (एडल्ट्री) तथा सतीत्व अर्थात् नारीत्व तथा सतीत्व को लेकर

संकट है। दूसरे महले (II) में संबंधो का अधिमूल्यन है। सतीत्व बनाम मातृत्व तथा पतित्व बनाम पौरुष के अंतविरोध समंजित हुए हैं। तीसरे महले (III) में मानवीय सृष्टि के रहस्य-फोड़ में शिशु है। यह लघु तथा विराट्, उभय रूप है। यहाँ स्वयं त्रिशुदेव (स्रष्टा) हैं तथा त्रिदेव शिशु सृष्ट हैं। यह क्रम मनुष्यों और देवों के सृष्टि-रूपों का आदान-प्रदान तथा बदल-वदल है। चौथे महले (IV) में प्रकृति और विश्व की सृष्टि का रहस्य (शिशु के स्थान पर) अंशों/तेजों के त्रित्वपरक संयोजनों के रूप में उद्घाटित हुआ है। प्रकृति, पुरुष, देवता और मनुष्यादि एक ही आद्यक्रम में गुंथे हैं। उनका एक ही उद्गम है।

पहले और दूसरे महले में पूर्ण नारीत्व की पहली, तथा तीसरे और चौथे महले में संपूर्ण सृष्टि का रहस्य समाधानित हुआ है।

इनके सबध-सूत्र यों हैं :

I / II :: III / IV

मिथकवस्तु के इस संरचनात्मक अध्ययन से हम अगले चरण में रूपांतरण (ट्रांसफार्मेशन) के नियमों को हासिल कर सकते हैं जिनके द्वारा एक परिवर्त (वेरियेंट) से दूसरे परिवर्त में बीजगणितीय ढंग से अंतरण या खिसकना घटता है।

अनसूया-मिथक में हम इस प्रकार का प्रचालन करके आलेखित करेंगे :

(क) स्थिर तत्त्व—

न=नग्न; अन=अनसूया; ल=लज्जा। त्रि=त्रिदेव (वेश बदले भिक्षुक त्रिदेव=त्रि<sup>१</sup>); शिशु (हुए) त्रिदेव=त्रि<sup>१</sup>; त्रिदेव (के अंशों से प्राप्त)—शिशु=त्रिदेवशिशु=त्रि<sup>१</sup>)।

(ख) परिवर्त संबंध=सं (अनसूया तथा त्रिदेव के बीच) —

(सं<sup>१</sup>=त्रि<sup>१</sup> और नग्न अनसूया; सं<sup>१</sup>=त्रि<sup>१</sup> और अनसूया; सं<sup>१</sup>=त्रि<sup>१</sup> और अनसूया)

तीनों 'परिवर्त संबंध' क्रमशः (१) न तो प्रेमी-प्रेमिका के; (२) न ही पुत्र-मां के; और (३) न ही पति-पत्नी के हैं।

(ग) सामान्य सूत्र—

न [सं (अन, त्रि)] → ल

अर्थात् यदि एक नारी (अन) तथा छद्म मुनि त्रिदेव के बीच (नारी की) नग्न अवस्था है तो लज्जा (सतीत्व/कामुकता) उत्पन्न होगी।

धार्मिक से नैतिक संस्करण में खिसकने वाला 'रूपांतरण' सं<sup>१</sup> → सं<sup>१</sup> द्वारा होता है जिससे मतव्य (सतीत्व-भंग) की तीव्रता घटती है; त्रि का छद्म/छल असफल होता है और उनका रूपांतरण भी त्रि<sup>१</sup> → त्रि<sup>१</sup> में हो जाता है।

अतः दो रूपांतरकर्मों (ट्रांसफार्मर) मिले—

सं<sup>१</sup> → सं<sup>१</sup>;

तथा त्रि<sup>१</sup> → त्रि<sup>१</sup>।

इनसे सतीत्व-भंग का मंतव्य समाप्त होता है तथा लज्जा की अभिप्रेरकता (मोटिवेशन) बदल जाती है। अतएव तनाव उदात्तीकरण में बदल जाता है। लज्जा व्युत्पन्न करने वाले संबंधों में क्रमशः त्रि<sup>१</sup> और एक नग्न नारी; त्रि<sup>१</sup> और एक नग्न नारी; तथा त्रि<sup>१</sup> और एक संतानकामी नारी के हैं जो नग्न-भिक्षा से रिक्त होकर (स्तनपान कराकर) उन्ही (के अंशों) की भेंट से भर जाती है।

अंततः—

सं=स<sup>१</sup>∨ (स<sup>१</sup>∧स<sup>१</sup>)

अर्थात् चार परिवर्तन संबंध रूपांतरण हुए जिनसे सतीत्व की भी तथा संतान-प्राप्ति की भी सिद्धि हो गयी।

इस सांस्कृतिक-नैतिक रूपांतरण में कई 'अर्थीय व्यवस्थाएँ' (सीमेंटिक सिस्टम्स) अपनाई गयीं।

मूलतः त्रिदेव के कई रूपांतरण हुए—

छत्र साधु→शिशुदेव→देवशिशु। इस तरह अनसूया भी अपार सुदरी सती→प्रकृति नारी→संतानवती माता।

(घ) यहां कई ऐसी पृष्ठभूमिया हैं जो सांस्कृतिक रूपांतरकर्मों हैं—

(अ) बगल में वह रही पवित्र गंगा की तरह हर माह रजस्वला (प्रवाह) नारी की पवित्रता भी उसके निरंतर पवित्र रहने की शर्त (पहेली) पूरी करती है।

(आ) अग्नि तो त्रिगुणों तथा सामाजिक अंतर्विरोधों से 'तटस्थ' हैं; इसी तरह अनसूया ईर्ष्या-द्वेष, घृणा-राग से परे है।

(इ) अग्नि की रिक्तता की पूति ही अनसूया को पूर्ण नारी बनाती है अर्थात् वह परपुरुष (त्रिदेवों) के अंशों को धारण करती है—पवित्र बनी रहने की शर्त (गंगा/रजस्वला) पूरी करती है और इस (परगमन) पर भी सती बनी रहती है।

(ई) अनसूया परपुरुषों के आमने-सामने भी प्रेमिका नहीं है; शिशुदेवों को स्तनपान कराकर भी माता नहीं है; त्रिदेवों के तेजस वीर्य को धारण करके भी उनकी पत्नी नहीं है। वह अनसूया ही है।

(उ) यहां लज्जा गोत्रव्यभिचार (इंमेस्ट)-मूलक न होकर परगमन (एडल्ट्री)-परक हो सकती है। इस शका का ही समाधान निराकरण काया (नग्नता) द्वारा हुआ है। सं<sup>१</sup> में तो अनसूया तथा शिशुरूप त्रिदेव, सभी नंगे हो जाते हैं। रहस्य खुल जाता है। लज्जा यौनधुरी से हट जाती है। एक नग्न (अक्षतयोनि) काया तथा तीन नग्न शिशु !!! पहेली का उत्तर मिल जाता है—

(i) स्व-पर-अन्य संबंधों से विमुक्त यह नारी (इ) टैबू-केंद्र में भिक्षा देती है तथा भेंट-केंद्र से भिक्षा पाती भी है;

(ii) उसका सतीत्व भंग नहीं होता और सतीत्व भंग होता है।

(iii) त्रिदेव उसके पुत्र-से है (पति नहीं है); तथा वे पति-से है (पुत्र नहीं है) ।

इस तरह कुछ अन्य 'द्विकर्मी विरोध' हैं—

(iv) पवित्र सती अत्रिपत्नी/त्रिदेवभोग्या सती नारी;

(v) नग्न लज्जा (सतीत्व)/नग्न रति (सृष्टि);

(vi) शिशुदेव/दिवशिशु (यहां शिशु मानवरूप हैं);

(vii) शिशुविहीन मातृत्व/शिशुवती माता ।

(ऊ) इस तरह एक मातृसत्ताक अवस्था वाली नारी-वृत्ति (फ्रीमेल साइके) की 'धारणा' पर नैतिक, धार्मिक, मनोवैज्ञानिक 'रूपों' के सामूहिक पुनर्प्रस्तुतीकरण (बीआज) छाये हैं । मातृसत्ताक अवस्था की स्वच्छदता में नारी-पुरुष संबंध अधिकांशतः माता-शिशु के ही होते हैं । यहां अनसूया में पत्नी-पति, प्रिया-प्रेमी, आदि के 'संबंधों' पर आग्रह नहीं है । मूलतः ये 'नारी-शिशु-संबंध' हैं जहां अनसूया अपनी पदविया बदलती है । 'सतीत्व' का आवरण तो बाद की पौराणिक नैतिकता की देन है जब शीलभंगकर्ता (सिद्धयुत्स) त्रिदेव और एक अकेली नंगी युवती आमने-सामने आ टकराते हैं । इस तरह इस मियक का धार्मिक-नैतिक प्रशासन परवर्ती है । यह तथ्य मियक-व्याख्या के फलस्वरूप उसके नये-नये छोटे-बड़े मियक संस्करणों में से उभरा है ।

निष्कर्षतः इतिहास का दृष्टान्याय भी यही बताता है कि मूल संबंध एक है : नारी (माता) तथा शिशु (संतति) का । पुरुष का महत्त्व गौण (अत्रि) है । नग्नता और स्वच्छदता के अवचेतन अंतर्वर्गों ने 'मातृत्व' के अंतर्विरोध का समाहार कर दिया है ।

सामूहिक रूपांतरकर्मियों के माध्यम से भी इस मियक के संरचनावादी विश्लेषण द्वारा 'एक ऐसा मॉडल पेश हुआ है जो अंतर्विरोधों का तिरोधान करता है', (लेथी-स्ट्रास) ।<sup>१</sup>

'संरचना' के अंतर्गत रूपभेद (वेरियेशन) के कुछ नियम हैं जो संयोजनो, निवृत्तियों, विकासों का निर्धारण करते हैं ।

१. इस पद्धति के लिए देखें : सं० विपरे माराशा : 'माइथोपोजी' (वेगिन, संदन, १९७३), पृ० ११-१२ ।

२. इस अनसूया-मियक के कई विषय हैं; जैसे चंद्रमा दक्ष की सत्ताईस कन्याओं का पति है (दक्ष की कन्याओं में अनसूया, सती, रति, दिति, अदिति आदि हैं) । मूल मियक में यह अनसूया-युक्त है । इन तरह गोल्लव्यमिचार (होस्ट) की समस्या भी उठती है । एक अन्य विषय में समुद्रमयन में लडगो के साथ निकलने के कारण वह उसका भाई है । ये घुंघले संबंधों वाली व्यवस्थाओं के सूचक हैं ।

'संयोजन' (काम्बिनेशन) की मिसाल 'कालिय-मंथन' है। यमुना-तट पर खेलते हुए बालकृष्ण की 'गेंद' यमुना नदी में गिर जाती है। उसे लाने के लिए कृष्ण नदी में जाते हैं और वहाँ 'कालिय नाग' का मंथन कर देते हैं। स्पष्ट है कि गेंद पृथ्वी का लघुरूपण है; कालिय शेषनाग की पुनर्प्रस्तुति है तथा इन दोनों के ताल-युक्त संयोजन से विष्णु के बालरूप में कृष्ण की सिद्धि है। अब 'गेंद' उनके हाथ में है (स्थिति) तथा 'शेष' उनकी चरणरक्ष्या है।

संयोजन तथा कायारूप (मेटामर्फॉसिस) का दृष्टांत बालिवध है। बालिवध के लिए श्रीराम पर एक शर्त लगी थी कि बालि का वध तभी होगा जब उनका तीर एक गोले में डगे हुए सात ताड़वृक्षों को एकसाथ भेदता हुआ निकलेगा। यह पहेली है। इसका उत्तर कायाकल्प में है। एक शापग्रस्त सर्प के कुंडलित शरीर पर वे सात ताड़वृक्ष उगे थे। धनुष तानते हुए श्रीराम ने लक्ष्मण (संयोजन) के एक पैर का अंगूठा अपने पैर से दबा दिया जिससे वे सातों ताड़वृक्ष एक सीधी पंक्ति में स्थित हो गये तथा राम का तीर बालि को बँध गया (क्योंकि लक्ष्मण शेषनाग के अवतार थे और उनका अंगूठा दबाते ही शापग्रस्त सर्प कुंडली छोड़कर सीधा हो गया)।

'विकास' धर्म के इतिहास से भी जुड़ जाता है। रामभक्ति की मधुरोपासना-धारा की एक 'मिथकीय धारणा' के अनुसार एक बार राम की एक दासी ने उनका तांबूल-रस पी लिया जिसमें उसके होठ लाल हो गये। प्रसन्न होकर राम ने वरदान दिया कि अगले जन्म में जब वे कृष्णावतार लेंगे तो वह एक प्रमुख गोपी होगी।

मिथकों के सांप्रदायिक उपयोग में काल विभक्त हो जाता है। जीवन जन्म-जन्मांतरों की शृंखला से जुड़ जाता है, अंतर्विरोध शाप-वरदान में जुड़ जाते हैं; इत्यादि।

'ध्वनि-रूप-संवेग-रूपांतरण' भी व्युत्पत्तिशास्त्र में काफी खोजा गया। उदा० : तपस्या में लीन पार्वती द्वारा मां के सामने (लज्जा के कारण) शिव-वरण का प्रस्ताव बना करने पर—'उमा !' उसका नाम ही उमा हो गया और एक मिथक-निमित्त हो गयी।

सृष्टि के प्रारंभ में आकाश की लाली को देखकर आदिम बर्बर मनुष्य के अतिप्राकृतिक आश्चर्य से उत्पन्न 'उ श् श् श् श् श् । । । !' की ध्वनि ने उपागढ़ डाली होगी और उसका सूर्य-उपा की निरय प्रणयलीला में विकास कर डाला होगा।

इस तरह भाषा ने हर बार मिथक को एक नयी संरचना प्रदान की है जिसमें नाना प्रकार के 'रूपांतरकर्म परिवर्त' हैं।

निष्कर्ष : (मिथक की) संरचना में एक ऐसी व्यवस्था है जिसमें कूट (कोड) होते हैं। यदि मिथक-सर्जक या नृतत्वशास्त्री उन कूटों का चक्रभेदन (डिसाइफ्रिंग) कर लेता है तो वह (व्यवस्था) एक दूसरी व्यवस्था (रूप) में अनूदित हो जाती है। वाक्-ध्वनि-विचार के बीच विवेकशील तथा नैसर्गिक रिश्ते नहीं होते। वे मूलतः अवचेतन के रिश्ते हैं। अवचेतन के अंतर्वर्गों द्वारा ही हमें छिपी हुई 'संरचना' तक पहुंचना होता है, बिब-अर्थ (मेटा-सिग्निफिकेशन) पाने के लिए। ब्रानिसलाव

मेलिनोवस्की तथा रेडक्लिफ़ ब्राउन (१८६७-१९५८) ने अवचेतन अंतर्वर्गों को मात्र प्रकायमूलक या अविवेकी माना है; जबकि लेवी-स्ट्रास इन्हें अवचेतन तथा विवेक-शील मानते हैं। वे इन्हें बंडलों/गांठों में घटाते हैं तथा उनके अंतर्संबंधों एवं अंतर्विरोधों की छानबीन करते हैं। जैसा कि हम बार-बार कह चुके हैं, यह छानबीन रूप-केंद्रित है, अर्थात्प्रयी होने की अपेक्षा। वस्तुतः कूटोवाले प्रवचनों में अर्थ तो छिपा हुआ होता है।

## (५) मुनासिब राजनीतिक कार्यवाहियों में मिथकों के हथगोले

मिथक और राजनीति के समकालीन सवाल तो बेहद मुश्किल तथा जटिल हैं।

जैसा कि हम पहले कह चुके हैं कि अधिभाषा मिथक की संरक्षिका है। यह भाषा वस्तु का सीधा साक्षात्कार या उसका कार्यान्वयन नहीं होने देती बल्कि उसके नाम, या रूप, या विषय का वृत्तान्त गूँथती-रचती-बुनती है। यह ऐतिहासिक तथा सामाजिक यथार्थ का परिवर्तनशील समकालीनता में अंगीकार नहीं कर सकती बल्कि उन्हें शाश्वत अर्थात् प्राकृतिक, शाश्वत और प्रावृत्तिक बना देती है। यह मूर्त तथा ठोस भाषा नहीं है। भाषा में हमारा यह संसार द्वंद्वरत्मक मानवीय संबंधों तथा सामाजिक संघर्षों के रूप में अभिव्यक्त होता है, लेकिन मिथक में उसी (संसार) का अमूर्तकरण हो जाता है अर्थात् ऐतिहासिक यथार्थता रिक्त हो जाती है। इतिहास से रिक्त उस यथार्थता को शाश्वत धनना ही होता है। अतः वह एक 'प्राकृतिक विषय' हो जाती है; प्रत्युत प्रकृति हो जाती है।

बूर्खा समाज की प्रकृति भी मिथकीय है अर्थात् इसकी विचारधाराएं मिथक फँलाती हैं। अनाम 'बूर्खा मनुष्य' वर्गभेद तथा वर्गसंघर्ष को नकारने की वजह से 'शाश्वत मानव' तथा 'प्राकृतिक मानव' हो जाता है जो शाश्वत है, पूर्ण है, चिरंतन गुणों तथा स्वभाव वाला है। वह मानव न तो श्रमजीवी है और न ही अभिजात। इसी तरह अज्ञात बूर्खा विचारधारा की धुरी शोषण एवं उपभोग है। बूर्खा समाज खुल्लमखुल्ला पूंजीवादी है जो इस 'अमूर्त मानव' को प्राकृतिक मानता है। यह बूर्खा नाम 'राष्ट्र' की धारणा से अभिहित होता है। अतः मिथक का अव-ऐतिहासिक हो जाना, अव-यथार्थीकृत हो जाना, अव-राजनीतिक हो जाना बूर्खा समाज की प्रकृति से मेल खाता है। अतः बूर्खा समाज में मिथक अव-राजनीतिकीकृत (डि-पोलिटिसाइज्ड) वाक् है। अर्थात् यह इतिहास और राजनीति, दोनों से रिक्त होती है। पहले यह प्राकृतिक हुई; फिर इस पीठिका पर अव-राजनीतिकीकृत हुई। अतः एक भोली अधि-भाषा को व्युत्पन्न करके मिथक स्वयं प्रकृति में अन्यथाकृत (डिस्टार्ट) हो जाती है। मिथक स्वयं को इतिहास से छुपाती है; बूर्खा समाज भी अपने ऐतिहासिक शोषण और उपभोग को छिपाकर स्वतंत्रता और समृद्धि की मिथकें फँलाता है। अतः बूर्खा समाज मिथकें प्रसारित करता है। बूर्खा समाज में मिथकें अनैतिहासिक, अयथार्थ, असामाजिक, अर्थज्ञानिक, अप्रगतिपूर्ण आदि हो जाया करती हैं। बूर्खा समाज की अधिभाषा में प्रकथित मिथकें प्राकृतिकीकृत (नेचुरलाइज्ड) तथा अव-राजनीतिकीकृत

चाक् हो जाती है क्योंकि 'इतिहास से प्रकृति की तरफ गुजरने पर मियकों मित-  
 द्ययिता में काम करती हैं : ये मानवीय कृत्यों की जटिलता का उन्मूलन कर देती हैं;  
 ये उन्हें सारतत्त्वों (एन्स) की गरलता प्रदान कर देती हैं; ये समस्त द्वंद्ववाद में  
 सब निकलती हैं...।' अतः इस परिवेश में मियक की भाषा आदि में राजनीतिक  
 होकर भी अंत में नैसर्गिक (प्राकृतिक) हो जाती है।

तथापि ये आगे स्पष्ट करते हैं कि 'एक भाषा और भी है जो मियकीय नहीं  
 है। यह उत्पादनकर्ता मनुष्य की भाषा है। जहाँ कहीं भी यथार्थता को रूपांतरित  
 करने के लिए और उसे महज एक विषय के तौर पर सरक्षित न रखने के लिए मनुष्य  
 चोलाता है, जहाँ कहीं भी यह अपनी भाषा को वस्तुओं की निर्मिति से जोड़ देता है,  
 यहाँ अधिभाषा का प्रमंग भाषा-वस्तु (लॉन्वेज-आब्जेक्ट) को लक्षित करता है, और  
 (तब) मियक अमंग्य होती है। इसी यजह से घास क्रांतिकारी भाषा मियकीय  
 नहीं हो सकती।' यह भाषा आदि में राजनीतिक तथा अंत में भी राजनीतिक होती  
 है। अतः सामपंयो भाषा 'राजनीतिक भाषा' है। यह सारत्वविहीन भाषा है। यह एक  
 द्वंदात्मक कर्मरत भाषा है। मावर्म ने स्पष्टतः कहा था कि सर्वाधिक प्राकृतिक  
 वस्तुओं तक में राजनीतिक पुट होता है। इसकी परिणति विचारधारा है। अतः  
 प्रतीतिषों (इतिहास, राजनीति, समाज) को धुधला करके या भ्रांति बनाकर ही दूर्चर्वा  
 इस यथार्थता को धरकरार रघता है। यहाँ उत्पीड़क की भाषा है। उत्पीड़ित आदमी  
 वस्तुओं के बनाने या मिटाने (कर्म करने) से बधा है। अतः उसकी भाषा सकर्मक  
 है। इसीलिए आधुनिकता-बोध के अतंगत 'प्रतिबद्धता' एक ऐतिहासिक यथार्थता का  
 द्वंदात्मक स्वीकार है तथा 'भाषा की लड़ाई' समाज-परिवर्तन में सक्रिय हस्तक्षेप है।

तो फिर मियकों व्याख्याओं तथा प्रतीकों के रूप में द्वंदात्मक ढंग से अनुप्रयुक्त  
 भी हो सकती हैं। वे जातीय परंपरा में जुड़कर वर्गीय शोषण के विरुद्ध भी पक्ष ले  
 सकती हैं। वे अंधविश्वासों के कुहासे को चीर भी सकती हैं। अर्थात् आधुनिक मियकों  
 का व्याख्येय जन्म भी होता है : राज्य, मानवीय उद्धार, भविष्य के समाज की  
 व्यवस्था आदि के क्षेत्र में।

अगर ऐसी राजनीतिक मियकों द्वंदात्मक नहीं हैं और मात्र व्याख्यात्मक हैं तो  
 वे कल्पलोक (यूटोपिया) हैं। द्वंद्वन्याय से विहीन होने का मतलब है, उनका परिपूर्ण  
 (पर्फेक्ट) होना। कल्पलोक समग्र स्थिति की आदर्श दगा है, जबकि (राजनीतिक)  
 मियकों किसी भविष्य की घटना की प्रत्याशा हैं (सोरेल)। मियक में संदर्शन के  
 अलावा कथावस्तु अवश्य होती है। मार्क्स संदर्शक रहे हैं, किंतु मियकनिर्माता नहीं।  
 त्रातिकारी श्रमिक वर्ग के बारे में उनकी व्याख्या ऐतिहासिक तथा सामाजिक यथार्थ  
 से सशिलष्ट है (प्राकृतिक और अमूर्त नहीं)। यदि राजनीतिक मियकों तथा समाज-  
 शास्त्रीय सिद्धांतों के रिषतों को लें, तो अक्सर समकालिक घटनाओं के अध्ययन में

१. रोना बार्थ, वही, पृ० १४३।

२. वही, पृ० १४६।



समाजशास्त्रीय सिद्धांतों को लागू करने पर राजनीतिक मिथकें व्युत्पन्न होती हैं (हेनरी ट्यूडर, १९७२)। चेतना कभी भी (ऐतिहासिक) यथार्थता का तटस्थ प्रतिबिम्ब नहीं होती। इसलिए इसका पहला रिश्ता मनुष्य के सारतत्त्व के बजाय उसके उस अस्तित्व से है जो वास्तविक जीवन-प्रक्रिया में उभरता है ('दि जर्मन आईडियोलॉजी', पृ० ३७)। अतएव राजनीतिक मिथकें विचारधारा से भी गुत्थमगुत्थ रहती हैं।

राजनीतिक मिथकें एक ऐसे राजनीतिक समाज की कहानी कहती हैं जो या तो अस्तित्वमान था (गांधी का रामराज्य), या अतीत में रचा गया था (गुप्तों का स्वर्णकाल) अथवा अब उसका पुनर्जागरण, पुनरुत्थान या पुनरुद्धार होना चाहिए, अथवा भविष्य में उसका निर्माण होना चाहिए (भगतसिंह का प्रजातंत्रवादी-समाजवादी समाज)। "वस्तुतः राजनीतिक मिथक लाजिमी तौर पर उन लोगों को संबोधित नहीं हुआ करती जो एक राजनीतिक समाज में होते ही हैं। तथ्य यह है कि राजनीतिक मिथकें जनता के बीच से अपने उस श्रोतावर्ग को ढूँढ़ लेती हैं जो यह सोचता है कि उसने या तो एक राजनीतिक समाज खो दिया है, अथवा एक ऐसा समाज अभी तक प्राप्त नहीं किया है। ऐसी मिथकें जिस प्रकार की कार्यवाहियों का प्रावधान करती हैं वे बहुत कम राजनीतिक कार्यवाहियाँ होती हैं।" अर्थात् घूमिल के शब्दों में वह भुनासिब कार्यवाही नहीं होती। तथापि ऐसी मिथकों की भाषा सपाटबयानी वाली हो जाती है ताकि अधिभाषा के खिलाफ लड़ाई छेड़ी जा सके।

उपर्युक्त प्रक्रियाएँ कुछ उदाहरणों से स्पष्ट की जा सकती हैं: 'रामराज्य' तथा 'समाजवाद' को यूतोपिया के घरातल पर उत्सवधर्मा बनाकर लोकचित्त को निरंतर भरमाया गया है (क्योंकि उन्हें इतिहास से अमूर्त कर दिया गया)। भारत-चीन सीमा-संघर्ष (१९६२) तथा भारत-पाक युद्ध (१९७५) के दौरान दिल्ली की रामलीलाओं में क्रमशः माओ-त्से-तुंग को रावण, अहमद सोकाणों को मेघनाद तथा अयूब खाँ को कुम्भकर्ण के पुतलों में; तथा (पुनश्च) याहिया खाँ को रावण, भूटो को मेघनाद तथा चाउ एन लाई को कुम्भकर्ण के पुतलों में प्रतीकायित किया गया। इसी तरह परिवार-नियोजन आंदोलन के क्रम में रामलीला (१९७६) की एक झाँकी में श्रीराम तथा लव-कुश के रथ पर लिखा था: "भगवान श्रीराम के दो: हमारे दो!" भारत-पाक युद्ध के दौरान ही लोकसभा में तत्कालीन प्रधानमंत्री श्रीमती इंदिरा गांधी का 'महाशक्ति', 'रणचंडी' जैसे मिथकीय संबोधनों से भी प्रतीकाभिव्यक्त किया गया था। तथापि राजनीतिक मिथकें हमेशा ही एक विशेष समूह या एक विनिष्ट वर्ग की होती हैं। ये उनकी परिस्थितियों की, मनःस्थितियों की व्याख्याएँ करती हैं जिनमें हमारे वर्तमान के राजनीतिक समाज में ये संबोधित हैं। इन मिथकों के नेता वर्ग या जाति, कबीले या राष्ट्र के प्रतिनिधि या नियतिवाहक होते हैं। अतः समकालीन मिथक-निर्माण अब एक रहस्यारमक प्रतिकर्म नहीं रहा [पूर्वतिहासिक मिथकें अलवृत्ता निरंतर दोहराई जाने के कारण हमारी चित्त की संरचना में कुछ रूपों को उकेर



## चिति की लोला में मंत्रमुग्ध 'प्रतीक' के इंद्रजाल !

### (१) 'साइके' और मिथक

क्योंकि इस लेख के संदर्भ में 'साइके' अथवा 'चिति' की मिथक जुड़ी है और वह प्रतीक भी है, इसलिए हम भी एक वैसी मिथक से शुरुआत करते हैं। मिथक का असली और असली घरातल चित्तन (याद) का नहीं, बल्कि अनुभूति (फीलिंग) का है। मिथक विश्वास के बजाय 'हठान्त-विश्वास' (मेक-बिलीफ़) पर टिकी है। इसलिए विज्ञान के सौर घमाके के आगे मिथक की घुंघली यथार्थता की निष्ठा वाली जोत युक्त जाती है। मिथक की भी यथार्थता है। किंतु वह पुनीत एवं प्रागैतिहासिक (प्रि-हिस्टोरिकल) है। मिथक की भी चेतना है। लेकिन वह प्राक्चित्तनात्मक (प्रि-लॉजिकल) है। मिथक का संबंध मनुष्य के बजाय मानवता के सामूहिक इतिहास से है। अतः वे सामूहिक चेतना की विरासत हैं। इसीलिए मिथक मानवता के शैशव और शिशु के सार्वभौम (यूनिवर्सल) अनुभव का पुंज है। अतः वे चैतन्य के पहले भी अस्तित्वमान थी। अतः उनका उद्गम सामूहिक अवचेतन अर्थात् मानवता के प्राथमिक अनुभव रहे हैं। मिथकों के द्वारा ही हम—प्रतीकों के माध्यम से—मानव-जाति के पुरातन इतिहास का ऐतिहासिक एवं आधुनिक अनुभवन करते हैं जिनके कई नाम हैं : प्रतीक, आर्कटाइप, मानसिक ऊर्जा (एनर्जी), फांतासी, रूपक, बिंब, संकेत और शब्द, आदि। अतः मिथक बिंब भी हैं, और संवेग (इमोशंस) भी। अतः वे रूप और भाव, शब्द और अर्थ, बिंब और प्रतीक, भाव और कार्य के द्वंद्व से बंधे हैं। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने मिथक-रचना के कुछ सूत्र छुए हैं। वे मिथक को अव्यक्त अनुभूति मानते हैं। जिस तरह भाषा में आदिम तत्त्व संगीत (छंद) या जो विकसित होते-होते अर्थ हो गया, उसी तरह आदिम वृत्त में मिथक (अव्यक्त अनुभूति) या जो विकसित होकर 'माइक्रोलॉजी' बन गया जिसका प्रतिफलन चित्र, मूर्ति

आदि हैं। आदिम मनुष्य ने सुवह की लाली देखकर 'उशश !' की अनुभूति की और वही 'उपा' हो गयी। सिधु से पुमड़ता हुआ एक बादल का सफेद टुकड़ा उठा होगा और मिथक-अनुभूति ने उसे ऐरावत हाथी बना दिया होगा क्योंकि मिथकशास्त्र में यह इंद्र (मेघों के देवता) का वाहन तथा बादलों का वाहक है। उदासी तथा अकेलेपन में डूबे हुए पाषाणकालीन आदमी ने कोई एक ऐसी इच्छा की होगी जो उसे जल से, थल से, नभ से आजाद कर सके। तब उसके सामने सूखर ऐसा जानवर और कछुवा ऐसा जीव मौजूद था। अतः उसने महावराह और कच्छप के सादृश्य (एनालॉजी) लिये। उसने रूपक-तत्त्व (मेटाफोरिज्म) के द्वारा उसके रूपांतरण-तत्त्व (मेटामारफिज्म) का अनुभव किया। अतः वाराह और कच्छप के इंद्रगिर्द मिथक कथाएं जुड़ गयीं। वे पवित्र और अतिमानवीय और प्रतीक से मंडित होकर 'अवतार' हो गये। आज अर्थ एवं अभिव्यक्ति-प्रधान धौदिक भाषा से आदिम मिथक-तत्त्व छूट गये हैं। लेकिन प्रतीकों के रूप में वे बार-बार नया जन्म लेते हैं, नये अर्थ पाते हैं, नये अनुभवों का रहस्योद्घाटन करते हैं। इस रूपांतरण का सूत्र है—रूपक-तत्त्व से रूपांतरण-तत्त्व की ओर प्रयाण। रूपक (मेटाफर) के प्रति मनुष्य का लगाव यही साबित करता है कि जीवन में प्रत्येक वस्तु स्थायी परिवर्तन और पारस्परिक क्रिया की दशा में है। अतः वह रूपांतरित होती है। "रूपक-तत्त्व संबंधवाद की देन है। वह एक ऐसा दर्शन है जो मानता है कि प्रत्येक वस्तु तुलनीय (कम्पेयरेबल) और हर किसी दूसरी वस्तु से विस्थापनीय (रिप्लेसियेबल) है। इस तरह प्रतिस्थापन (सब्स्टीट्यूशन) का सिद्धांत रूपक-तत्त्व तथा तटस्थीकरण की प्रवृत्ति, दोनों के लिए ही आधार देता है।"

## (२) 'साइके' और 'चित्ति' के प्रतीकार्थ

तो, हम भी, 'साइके' या 'शक्ति' की चित्तिमय लीला के मिथक के जरिये मानवता, मानवजाति तथा मनुष्य के अनुभवों का मंथन कर सकते हैं और इनकी महां-नीलिमा के अंतराल से 'प्रतीकों' के सहस्रदल कमलों को निकलते-डूबते पा सकते हैं। 'साइके' या 'शक्ति' मनुष्य की मानसिक दुनिया में इच्छा-क्रिया-ज्ञान के जालों को फैलाती तथा बटोरती है।

यूनानी मिथक के मुताबिक नीले सिधु और उज्ज्वल ज्ञाग पर तैरकर आयी 'अफ्रोदीत' (अदिति ?) महान् देवी थी। वह देवी मातृशक्ति के रूप में पूजित थी। किंतु धोस के बीच से गर्भवती हुई पृथ्वी से 'साइके' उत्पन्न हुई। वह अपने कौमार्य की समस्त शालीनता के साथ द्वितीय वीनस बनी। मानवीय नारीत्व (फ्रेमिनिटी) एवं नारी-भावना (वुमेनहुड) के एक कुंवारे कुसुम के रूप में साइके का अभिप्रेक हो गया। ईर्ष्या के कारण अफ्रोदीत ने अपने महान् पुत्र देव 'इरोस' को यह काम सौंपा कि वह ऐसा विधान रचे कि साइके एक अमानवीय दानव के प्रति प्रणय में

## चिति की लीला में मंत्रमुग्ध 'प्रतीक' के इंद्रजाल !

### (१) 'साइके' और मिथक

क्योंकि इस लेख के सदम में 'साइके' अथवा 'चिति' की मिथक जुड़ी है और वह प्रतीक भी है, इसलिए हम भी एक वैसी मिथक से शुरुआत करते हैं। मिथक का असली और अमली धरातल चितन (घाट) का नहीं, बल्कि अनुभूति (फीलिंग) का है। मिथक विश्वास के वजाय 'हठात्-विश्वास' (मेक-बिलीफ़) पर टिकी है। इसलिए विज्ञान के सोर घमाके के आगे मिथक की धुंधली यथार्थता की निष्ठा वाली जोत घुस जाती है। मिथक की भी यथार्थता है। किंतु वह पुनीत एवं प्रागैतिहासिक (प्री-हिस्टोरिकल) है। मिथक की भी चेतना है। लेकिन वह प्राक्चितनात्मक (प्री-लॉजिकल) है। मिथक का संबंध मनुष्य के वजाय मानवता के सामूहिक इतिहास से है। अतः वे सामूहिक चेतना की विरासत हैं। इसीलिए मिथक मानवता के शैशव और शिशु के सार्वभौम (यूनिवर्सल) अनुभव का पुंज है। अतः वे चैतन्य के पहले भी अस्तित्वमान थीं। अतः उनका उद्गम सामूहिक अवचेतन अर्थात् मानवता के प्राथमिक अनुभव रहे हैं। मिथकों के द्वारा ही हम—प्रतीकों के माध्यम से—मानव-जाति के पुरातन इतिहास का ऐतिहासिक एवं आधुनिक अनुभवन करते हैं जिनके कई नाम हैं : प्रतीक, आर्केटाइप, मानसिक ऊर्जा (एनर्जी), फांतासी, रूपक, विद्य, संकेत और शब्द, आदि। अतः मिथक विद्य भी हैं, और संवेग (इमोशंस) भी। अतः वे रूप और भाव, शब्द और अर्थ, विद्य और प्रतीक, भाव और कार्य के द्वंद्व से बंधे हैं। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने मिथक-रचना के कुछ सूत्र छुए हैं। वे मिथक को अध्ययन अनुभूति मानते हैं। जिस तरह भाषा में आदिम तत्व संगीत (छंद) था जो विकसित होते-होते अर्थ हो गया, उसी तरह आदिम वृत्त में मिथक (अध्ययन अनुभूति) था जो विकसित होकर 'माइथोलॉजी' बन गया जिसका प्रतिफलन चित्र, मूर्ति

आदि हैं। आदिम मनुष्य ने सुबह की लाली देखकर 'उशश् !' की अनुभूति की और वही 'उपा' हो गयी। सिंधु से घुमड़ता हुआ एक बादल का सफेद टुकड़ा उठा होगा और मिथक-अनुभूति ने उसे ऐरावत हाथी बना दिया होगा क्योंकि मिथकशास्त्र में यह इंद्र (मैघों के देवता) का वाहन तथा बादलों का वाहक है। उदासी तथा अकेलेपन में डूबे हुए पाषाणकालीन आदमी ने कोई एक ऐसी इच्छा की होगी जो उसे जल से, थल से, नभ से आजाद कर सके। तब उसके सामने सूअर ऐसा जानवर और कछुवा ऐसा जीव मौजूद था। अतः उसने महावराह और कच्छप के सादृश्य (एनालॉजी) लिये। उसने रूपक-तत्त्व (मेटाफोरिज्म) के द्वारा उसके रूपांतरण-तत्त्व (मेटामारफिज्म) का अनुभव किया। अतः वाराह और कच्छप के इदंगिदं मिथक कथाएं जुड़ गयीं। वे पवित्र और अतिमानवीय और प्रतीक से मंडित होकर 'अवतार' हो गये। आज अर्थ एवं अभिव्यक्ति-प्रधान बौद्धिक भाषा से आदिम मिथक-तत्त्व छूट गये हैं। लेकिन प्रतीकों के रूप में वे बार-बार नया जन्म लेते हैं, नये अर्थ पाते हैं, नये अनुभवों का रहस्योद्घाटन करते हैं। इस रूपांतरण का सूत्र है—रूपक-तत्त्व से रूपांतरण-तत्त्व की ओर प्रयाण। रूपक (मेटाफर) के प्रति मनुष्य का लगाव यही साबित करता है कि जीवन में प्रत्येक वस्तु स्थायी परिवर्तन और पारस्परिक क्रिया की दशा में है। अतः वह रूपांतरित होती है। "रूपक-तत्त्व संबंधवाद की देन है। वह एक ऐसा दर्शन है जो मानता है कि प्रत्येक वस्तु तुलनीय (कम्पेयरेबल) और हर किसी दूसरी वस्तु से विस्थापनीय (रिप्लेसियेबल) है। इस तरह प्रतिस्थापन (सबस्टीट्यूशन) का सिद्धांत रूपक-तत्त्व तथा तटस्थीकरण की प्रवृत्ति, दोनों के लिए ही आधार देता है।"<sup>1</sup>

## (२) 'साइके' और 'चित्ति' के प्रतीकार्थ

तो, हम भी, 'साइके' या 'शक्ति' की चित्तिमय लीला के मिथक के जरिये मानवता, मानवजाति तथा मनुष्य के अनुभवों का मथन कर सकते हैं और इनकी महा-नीलिमा के अंतराल से 'प्रतीकों' के सहस्रदल कमलों को निकलते-डूबते पा सकते हैं। 'साइके' या 'शक्ति' मनुष्य की मानसिक दुनिया में इच्छा-क्रिया-ज्ञान के जालों को फैलाती तथा बटोरती है।

यूनानी मिथक के मुताबिक नीले सिंधु और उज्ज्वल ज्ञान पर तैरकर आयी 'अफ्रोदीत' (अदिति ?) महान् देवी थी। वह देवी मातृशक्ति के रूप में पूजित थी। किंतु घास के वीर्य से गर्भवती हुई पृथ्वी से 'साइके' उत्पन्न हुई। वह अपने कौमार्य की समस्त शालीनता के साथ द्वितीय वीनस बनी। मानवीय नारीत्व (फ़ेमिनिटी) एवं नारी-भावना (वुमेनहुड) के एक कुंवारे कुसुम के रूप में साइके का अभिप्रेक हो गया। ईर्ष्या के कारण अफ्रोदीत ने अपने महान् पुत्र देव 'इरोस' को यह काम सौंपा कि वह ऐसा विधान रचे कि साइके एक अमानवीय दानव के प्रति प्रणय में

१. 'मैनरिज्म', भाग I, आनैल्ड हाउस, पृ० २६५।

## चित्ति की लोला में मंत्रमुग्ध 'प्रतीक' के इंद्रजाल !

### (१) 'साइके' और मिथक

क्योंकि इस लेख के संदर्भ में 'साइके' अथवा 'चित्ति' की मिथक जुड़ी है और वह प्रतीक भी है, इसलिए हम भी एक वैसी मिथक से शुरुआत करते हैं। मिथक का असली और अमली घरातल चितन (घाट) का नहीं, बल्कि अनुभूति (फीलिंग) का है। मिथक विश्वास के वजाय 'हूठात्-विश्वास' (मेक-बिलीफ़) पर टिकी है। इसलिए विज्ञान के सौर घमाके के आगे मिथक की घुंघली यथार्थता की निष्ठा वाली जोत बुझ जाती है। मिथक की भी यथार्थता है। किंतु वह पुनीत एवं प्रामेतिहासिक (प्रि-हिस्टोरिकल) है। मिथक की भी चेतना है। लेकिन वह प्राक्चितनात्मक (प्रि-लॉजिकल) है। मिथक का संबंध मनुष्य के वजाय मानवता के सामूहिक इतिहास से है। अतः वे सामूहिक चेतना की विरासत हैं। इसीलिए मिथक मानवता के शैशव और शिशु के सार्वभौम (यूनिवर्सल) अनुभव का पुंज है। अतः वे चैतन्य के पहले भी अस्तित्वमान थीं। अतः उनका उद्गम सामूहिक अवचेतन अर्थात् मानवता के प्राथमिक अनुभव रहे हैं। मिथकों के द्वारा ही हम—प्रतीकों के माध्यम से—मानव-जाति के पुरातन इतिहास का ऐतिहासिक एवं आधुनिक अनुभवन करते हैं जिनके कई नाम हैं : प्रतीक, आकॉटाइप, मानसिक ऊर्जा (एनर्जी), फांतासी, रूपक, बिंब, संवेत और शब्द, आदि। अतः मिथक बिंब भी हैं, और संवेग (इमोजंस) भी। अतः वे रूप और भाव, शब्द और अर्थ, बिंब और प्रतीक, भाव और कार्य के द्वंद्व से बंधे हैं। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने मिथक-रचना के कुछ मूत्र छुए हैं। वे मिथक को अव्यक्त अनुभूति मानते हैं। जिस तरह भाषा में आदिम तत्त्व संगीत (छंद) या जो विकसित होने-होते अर्थ हो गया, उसी तरह आदिम वृत्त में मिथक (अव्यक्त अनुभूति) या जो विकसित होकर 'माइयोलॉजी' बन गया जिसका प्रतिफलन चित्र, प्रीति

आदि हैं। आदिम मनुष्य ने सुबह की लाली देखकर 'उशश् !' की अनुभूति की और वही 'उषा' हो गयी। सिंधु से घुमड़ता हुआ एक बादल का सफेद टुकड़ा उठा होगा और मिथक-अनुभूति ने उसे ऐरावत हाथी बना दिया होगा क्योंकि मिथकशास्त्र में यह इंद्र (मेषों के देवता) का वाहन तथा बादलों का वाहक है। उदासी तथा अकेलेपन में डूबे हुए पाषाणकालीन आदमी ने कोई एक ऐसी इच्छा की होगी जो उसे जल से, थल से, नभ से आजाद कर सके। तब उसके सामने सूरज ऐसा जानवर और कछुवा ऐसा जीव मौजूद था। अतः उसने महावराह और कच्छप के सादृश्य (एनालॉजी) लिये। उसने रूपक-तत्त्व (मेटाफोरिज्म) के द्वारा उसके रूपांतरण-तत्त्व (मेटामारफिज्म) का अनुभव किया। अतः वाराह और कच्छप के इर्दगिर्द मिथक कथाएं जुड़ गयीं। वे पवित्र और अतिमानवीय और प्रतीक से मंडित होकर 'अवतार' हो गये। आज अर्थ एवं अभिव्यक्ति-प्रधान बौद्धिक भाषा से आदिम मिथक-तत्त्व छूट गये हैं। लेकिन प्रतीकों के रूप में वे बार-बार नया जन्म लेते हैं, नये अर्थ पाते हैं, नये अनुभवों का रहस्योद्घाटन करते हैं। इस रूपांतरण का सूत्र है—रूपक-तत्त्व से रूपांतरण-तत्त्व की ओर प्रयाण। रूपक (मेटाफर) के प्रति मनुष्य का लगाव यही साबित करता है कि जीवन में प्रत्येक वस्तु स्थायी परिवर्तन और पारस्परिक क्रिया की दशा में है। अतः वह रूपांतरित होती है। "रूपक-तत्त्व संबंधवाद की देन है। वह एक ऐसा दशन है जो मानता है कि प्रत्येक वस्तु तुलनीय (कम्पेरेबल) और हर किसी दूसरी वस्तु से विस्थापनीय (रिलेसियेबल) है। इस तरह प्रतिस्थापन (सब्स्टीट्यूशन) का सिद्धांत रूपक-तत्त्व तथा तटस्थीकरण की प्रवृत्ति, दोनों के लिए ही आधार देता है।"<sup>१</sup>

## (२) 'साइके' और 'चिति' के प्रतीकार्थ

तो, हम भी, 'साइके' या 'शक्ति' की चितिमय लीला के मिथक के जरिये मानवता, मानवजाति तथा मनुष्य के अनुभवों का मंथन कर सकते हैं और इनकी महां-नीलिमा के अंतराल से 'प्रतीको' के सहस्रदल कमलों को निकलते-डूबते पा सकते हैं। 'साइके' या 'शक्ति' मनुष्य की मानसिक दुनिया में इच्छा-क्रिया-ज्ञान के जालों को फँसाती तथा बटोरती है।

यूनानी मिथक के मुताबिक नीले सिंधु और उज्ज्वल ज्ञाग पर तैरकर आयी 'अफ्रोदीत' (अदिति ?) महान् देवी थी। वह देवी मातृशक्ति के रूप में पूजित थी। किंतु चौस के वीर्य से गर्भवती हुई पृथ्वी से 'साइके' उत्पन्न हुई। वह अपने कामार्थ की समस्त शालीनता के साथ द्वितीय वीनस बनी। मानवीय नारीत्व (फ्रेमिनिटी) एवं नारी-भावना (वुमेनहुड) के एक कुवारे कुसुम के रूप में साइके का अभिषेक हो गया। ईर्ष्या के कारण अफ्रोदीत ने अपने महान् पुत्र देव 'इरोस' को यह काम सौंपा कि वह ऐसा विधान रचे कि साइके एक अमानवीय दानव के प्रति प्रणय में

१. 'मैरिज्म', भाग I, आर्नेस्ट हाउडर, पृ० २६५।



फंमे तथा विरह में भस्म हो जाए। इरोस अदृश्य देवता था, अनंग की तरह। साइके थी एक सौंदर्यगविता देव-मानव किशोरी; लेकिन प्रेम नहीं पा सकी। इरोस उसका अदृश्य पति तथा प्रेमी था। शतं यही रही कि वह उसे कभी देखने की कोशिश नहीं करे। अतः इरोस अंधेरे में रहा। इस मिथक-कथा में सभी कुछ अर्थ के परे झिलमिला रहा है। साइके एक 'अनाघ्रात पुष्प' है; इरोस के साथ उमका प्रणय निविड़ अंधकार (अवचेतन) में होता है। साइके अदृश्य देवता और अमानवीय दैत्य के दंड के बीच में आंदोलित है; उसमें रूप है किंतु उस प्रणय नहीं मिलता... और... अंततः वह मानवीय 'अनादिवासना' या 'रति' ही है। भारतीय मिथकों में शिव और शक्ति की कथा, शिव द्वारा भदन का दहन तथा उसका अनंग हो जाना, काम की रति एवं प्रीति नामक दो पत्नियों का होना भी हमें एक ऐसे ही समानांतर अनुभव के नजदीक ले जाते हैं। इस तरह हम देखते हैं कि मिथकीय चेतना (मिथिक कांशसनेस) हमें मानवीय वैश्वकता (ह्यूमेन यूनिवर्सलिटी) से जोड़ देती है। इस जोड़ने की प्रक्रिया में मिथकीय नाम या संज्ञाएं बिंबों की अपेक्षा 'प्रतीक दशा' (सिंबालिक सिचुएशन) की अगिर्व्यक्ति करने लगती हैं। अतः 'प्रतीक' अर्थ के दायरे में नहीं बंधते। या तो वे बड़े होते हैं अथवा छोटे; या वे अतिमानवीय होते हैं अथवा अवमानवीय; या वैयक्तिक होते हैं अथवा सार्वजनिक। ये अर्थ को घुघला अर्थात् दुहरा-तिहरा कई परतों वाला करके अनुभूति (फीलिंग) और मनोवृत्ति (एटीच्यूड) को भी धारण कर लेते हैं। ये पदार्थ की न तो परिभाषा करते हैं, न वर्णन। बल्कि ये धारणा (कांसेप्ट) को अनुभूति के घरातल पर प्रतिष्ठित कर देते हैं। सुशाने लेंगर ने प्रतीक में तात्पर्य (मीनिंग), वैशिष्ट्य (सिगनीफिकेंस), उपलक्षण (डिनांटेसन) तथा सारूप्य (कोनोटेसन)—ये चार प्रयोजन माने हैं। अतः लेंगर के अनुसार प्रतीक किसी लक्ष्यवस्तु का स्थान नहीं ग्रहण कर सकता, बल्कि वह वस्तुओं की धारणा (कांसेप्शन) का ही वाहन होता है। प्रतीक हमें धारणाबोध तक ले जाता है। उसके बाद हमारी मानसिक अव्यक्त यात्राएं शुरू होती हैं जहाँ अनुभूति है, अनुभव है, अवचेतन-चेतन है... (एनिइस्टेंस) और भाविता (विकमिंग) है, तथा... यथायंता... (लिटी) भी है।

जैसी संघटना 'चिति' या साइके है। यह मानवीय प्रकृति (नेचर) का, या मानवीय मानस (माइंड) का, अथवा ऐतिहासिक अर्थों में आत्मा (सोल) का नाम भी पा चुकी है। मूलरूपेण यह विशेषतः मानसिक जीवन का सारत्व तथा सिद्धांत है। यह मानवता तथा मानव जाति, और मनुष्य तथा व्यक्ति में समान रूप से क्रियाशील है। वस्तुतः 'मानस' की धारणा से बहुत व्यापक और महत् धारणा 'चिति' (साइके) की है। इसमें चेतन और अचैतन, अस्तित्व और सत्ता, निस्पदन और क्रिया, व्यक्ति और मानवता आदि का द्वंदात्मक समाहार हो सकता है। अतः हम आगे 'साइके' को चिति तथा 'साइकिक प्रोसेस' को 'चिति-लीला' या 'चिति-प्रक्रिया' कहेंगे। इसे रेखांकित कर लिया जाए।

### (३) मियक और प्रतीक से यथार्थता में प्रस्थान

चिति में कई बिंब बार-बार धाया करते हैं जो विश्व में प्रागैतिहास से लेकर आज तथा अभी तक जीवंत बने हुए हैं। वे मानवता के तथा मानव जाति के संचित अनुभव हैं जो बिंब, मिथक, प्रतीक, धारणा के नाम से अभिहित होते हैं। नाना नामों से बारंबार आकर वे मेरी, तुम्हारी, हमारी, इसकी तथा मानव जाति की जिंदगी में कई अभिप्रायों को पूरा करते हैं। अतः चिति-लीला (साइकिक प्रोसेस) निरंतर गतिशालिनी है, एक स्थायी गति से बधी है; एक 'शक्ति' या ऊर्जा (एनर्जी) है, जो स्व-नियंत्रण भी करती है। प्राचीन रहस्यानुभवों में इसे प्रकाश (चैतन्य) रूप 'परम शिव' की विमर्श 'शक्ति' कहा गया है जो आनंद, इच्छा, क्रिया और ज्ञान नामक शक्तियों में विभक्त होकर पुरुष को काल (टाइम), नियति (स्पेस), विद्या (नॉलेज), कला (एवट) और राग (पेंशन) का भौतिक प्रबोध कराती है। तब शिव 'पुरुष' हो जाते हैं, और शक्ति 'प्रकृति' एवं 'माया'। इस तरह शक्ति के स्व-नियंत्रण के द्वारा शिव ही पुरुष हो जाते हैं। उक्त रहस्यवाद में सामाजिक शक्ति की बहुविध दशा को प्रतीक-पूज में ढाल दिया गया है। चैतन्य शिवतत्त्व को हम मानवता, मानवजाति, मनुष्य तथा व्यक्ति में समाहित कर सकते हैं; चैतन्य शिव की 'चिति-शक्ति' को ही साइकिक 'ऊर्जा' मान सकते हैं जो ज्ञान, क्रिया, इच्छा और आनंद रूपों में प्रकट होती है और अंततः समाधिस्थ शिव में लीन हो जाती है। अतः उसका प्रकट होकर 'लीला' करना चेतनावस्था, और 'लीन' हो जाना अचैतन दशा है। इसका संबंध शिव से भी है, और पुरुष से भी। यह पुरुष के 'कंचुक' होकर उसको स्व-नियंत्रित करती है। चिति शक्ति की ऐसी स्थापना को जुंग ने एक लैटिन नाम 'लिबीडो (उच्चारण : 'लि-बीडो') दिया है। लिबीडो का तात्पर्य कांक्षा, कामना, आवेश है। उन्होंने इसे कामना एव ऊर्जा [या शक्ति (एनर्जी)] के समुक्त अर्थ में इस्तेमाल किया है।

मध्ययुग में यथार्थता (रियलिटी) का घर्मरहस्य तथा अलौकिक दर्शन से अन्यथाकरण (डिस्टॉर्शन) कर दिया जाता था। अतः मध्यकालीन बोध में यथार्थता प्रवित्र (सेक्रेड) और रहस्यात्मक (अलौकिक) हो जाती थी। फलतः हम मानव की



विश्लेषण में 'लेस्विचयन-प्रेम' का भी एक भेद स्वीकार किया गया है।

यहां इस मिथक-कथा को हमने इस ढंग से निरूपित किया है कि मिथक ही रूपांतरित होकर प्रतीक-दशा के वृत्त में प्रतीक बन जाता है। यूनानियों के विलक्षण 'सांस्कृतिक पैटर्न' के अंतर्गत उनकी प्रजाति (रेस) में चितिशक्ति का प्रवाह उक्त मिथकात्मक प्रतीकों द्वारा कार्यवाहित होता रहा है। इस प्रतीक-कृत्य में नीति एवं धर्म के हाशिये विलुप्त कर दिये गए हैं। धर्म के आध्यात्मिक एवं दार्शनिक प्रतीकीकरण के उदाहरणार्थ शिव-शक्ति और पुरुष-प्रकृति की रूढ़ व्याख्याएं दी गयी थी। ऐसी स्थिति का चितिमय (साइकिक) अनुभव अन्यथाकृत होकर 'रहस्यवादी अनुभव' हो जाता है। कुल मिलाकर मिथकीय चेतना से ही जादू, धर्म, दर्शन और कला के लोक झिलमिलाते चलते हैं। इस तरह मिथक एक ओर चितिशक्ति (साइकिक एनर्जी) के प्रवाह के कुतुबनुमा हैं, दूसरी ओर स्वयं प्रतीक हो जाते हैं, ओर तीसरी ओर नयी-नयी वैयक्तिक अनुभूतियों एवं सामाजिक संबंधों से मंडित होकर चेतना का विकास और रूपांतर भी करते हैं। आदिम मानसिक अमल में तो प्रतीकों की बेहद महत्ता थी और आधुनिक मनुष्य के अंतर्लोक में भी प्रतीक उतने ही जीवंत तथा आदिम होकर मौजूद हैं। अलवत्ता वे अवगुंठित हो जाते हैं, खंडित हो जाते हैं अथवा पदावनत हो जाते हैं किंतु घिनष्ट कभी नहीं होते।<sup>१</sup>

इस तरह प्रतीक यथार्थता के उस पहलू—और सबसे गहरे पहलू—का उद्घाटन करते हैं जो ज्ञान के किसी दूजे कंपास में नहीं नापा जा सकता। इस तरह मिथकावगुंठित प्रतीक हमें मनुष्य के यथावत् स्वरूप की पहचान कराते हैं। ये प्रतीक सिद्ध करते हैं कि प्रत्येक 'ऐतिहासिक' मनुष्य अपने संग-संग प्रामैतिहासिक मानवता का बहुत-कुछ अधिग्रहण (एडाप्ट) करता है, और ऐतिहासिकता से पलायन करने पर वह पुनः स्पष्टों और दिवास्वप्नों तथा चिति के लोक में खो जाता है। इन दशाओं में मिथकीय अतीत 'आर्कैटाइपल प्रतीकों' के रूप में जाग उठता है। चिति की यथार्थता में से प्रतीक कभी भी हमेशा लापता नहीं हो सकता।

दुनिया के सभी इंसानों तथा राष्ट्रों में हम पुनः आर्कैटाइपों को नवजीवित तथा पुनरुज्जीवित होते हुए पाते हैं क्योंकि चिति की यथार्थता से प्रतीक का विलयन कभी नहीं होता। अतः आधुनिक मनुष्य भी आर्कैटाइपल प्रतीकों का पुनरान्वेषण करता है, क्योंकि ये प्रतीक और मिथक विशिष्ट सामाजिक दशाओं तथा सामाजिक चेतना से मनोजन्म लेते हैं। अतः मनुष्य की चितिलीला (साइकिक प्रोसेज) में ये उसकी वैयक्तिक, सामूहिक, राष्ट्रीय और अंतर्राष्ट्रीय चेतनाओं का भी विकास करते हैं। इन वैश्विक मिथकाच्छादित प्रतीकों के माध्यम से भी हम 'मनुष्य' और 'मानवता' की धारणा की पुष्टि होती हुई पाते हैं जो प्रजाति (रेस) तथा ऐतिहासिक परिवेश के राष्ट्रीय स्वरूपों की विशिष्टता को भी धुला देती है। इस तरह आदिम प्रतीकों के रूप (फार्मस) तो राष्ट्रीय होते हैं, किंतु विषयतत्त्व (कॉन्टेंट) वैश्विक या यूनिवर्सल।

१. देखिए 'इन्वेजिस एंड सिबस्स', मतिषा एलियादे, पृ० ६-१२।

सभी क्षमताओं, श्रेष्ठताओं, कामनाओं को एक दिव्य तथा दीयी धारणा को अर्पित तथा उस पर आरोपित कर देते हैं। इस तरह पुण्य निव हो जाता है। आधुनिक सामाजिक विज्ञान इसे आत्मनिर्वाचन (संस्कृत ऐलिपेनेशन) की एक स्थिति मानते हैं। कार्ल मानस से पहले फायरबाख ने मनुष्य को पुनः प्रतिष्ठित करने के लिए ईश्वर की धारणाओं का उन्मूलन किया। इसे उन्होंने अव-मिथकीयकरण (डी-माइथो-लाइजेशन) की प्रक्रिया कहा। फलतः समाजशास्त्र और नृत्यशास्त्र (एथोपोलाजी) में ईश्वर के बजाय मनुष्य की प्रतिष्ठा हुई। हमने भी 'चिति-लीला' की मध्यकालीन धारणा का अवमिथकीयकरण करके मनुष्य के अंतर्लोक तथा मानस के कई आयामों का विश्लेषण किया है। अगर हम मिथक एवं धर्म के बीच स्पष्ट सीमा रेखा नहीं खींच सकते, तो मिथक और प्रतीक के बीच भी फर्क करना मुश्किल काम है। लेकिन इससे हम अलक्ष्यता मानवजाति की एकता, जीवन की चिरंतनता तथा ऐतिहासिक कालों के अनुरूप मनुष्य की चेतना के रूपांतरण के भेद-विभेद अवश्य जान सकते हैं।

शिव और अनंग का द्वंद, शिव और शक्ति की समरसता, अर्द्धनारीश्वर का मिथक, प्रकृति और पुरुष की पारस्परिक प्रक्रिया आदि वे भारतीय मिथक एवं प्रतीक हैं जो चितिलीला के अनेक कार्यधर्मों का उद्घाटन करते हैं। इस संदर्भ में हम पुनः साइके-संबंधी दूसरा मिथक पेश करना चाहेंगे। 'डायोनीसियाका' में आयी एक मिथक में कुमारियों पर फंदे डालने वाली 'आर्तेमिस' और उसकी सहेली 'आउरा' के बीच एक दृश्य का वर्णन है जिसमें आर्तेमिस आउरा के कुचों के गुदगुदे मुलायमपन तथा उसके शरीर की सामान्य स्तैणता (फेमिनिटी) की आलोचना करती है। आर्तेमिस के कटाक्ष से आहत आउरा बदला लेने के लिए वनदेवता नेमिसिस (जो बाद में ट्रेजेडी का अधिशासन देवता हो जाता है) के पास जाती है। नेमिसिस ईरोस के साथ पहचान करके आउरा का कौमार्य भंग करता है। डायोनीसस को इतनी शराब पिलाई जाती है कि मदमत्त होकर वह सोती हुई आउरा के साथ विश्वासघात करता है। इस मिथक में ईरोस की भूमिका बदली है और अफ्रोदीत का स्थान नेमिसिस ले लेता है। किंतु यहां चिति की गहराई में जाने पर हमारे सामने यूनानी राष्ट्र की यौन संस्कृति का पैटर्न भी उन्मीलित हो जाता है। आर्तेमिस-आउरा-संवाद में यूनानियों की 'समरित' (होमोसेक्सुअलिटी) की मनोवृत्ति का उद्घाटन होता है। उनके आदर्शों के मुताबिक सच्ची कुंवारी को छोकरे-जैसा (बवाइश) होना चाहिए, अर्थात् उसमें मांस-पेशियों का उभार तथा पौरुष का संभार होना चाहिए, अर्थात् नारी-शोभा और नारीत्व का निर्धारण सुहाग-सेजवाला कमरा न करके व्यायामशाला (जिमनेजियम) करती थी। तदनुकूल नारी के पयोधरों के सेब-जैसे (ऐपल-लाइक) आकार तथा आकृति का निश्चय समरतिमूलक दृष्टि करती है। यूनानी मिट्टी के बर्तनों पर अंकित कुमारिकाओं के चित्र किशोर बालकों के अनुरूप-से हैं। इसी कथा का डायोनीसस-आउरा वाला खंड भिन्नरति (हेटरो-सेक्सुअलिटी) का प्रतीक देता है। लेकिन संपूर्ण कथा में रति की द्वैतावस्था है। यूनानियों की समरति की दूसरी मिसाल लेस्बोस द्वीप की कवयित्री सेक्रो की जीवनी है जो कुमारी ऐटिस से प्यार करती थी। अतः मनो-

विश्लेषण में 'लेस्विद्यंत-प्रेम' का भी एक भेद स्वीकार किया गया है।

यहां इस मिथक-कथा को हमने इस ढंग से निरूपित किया है कि मिथक ही रूपांतरित होकर प्रतीक-दशा के वृत्त में प्रतीक बन जाता है। यूनानियों के विलक्षण 'सांस्कृतिक पैटर्न' के अंतर्गत उनकी प्रजाति (रेस) में चितिशक्ति का प्रवाह उक्त मिथकात्मक प्रतीकों द्वारा कार्यवाहित होता रहा है। इस प्रतीक-कृत्य में नीति एवं धर्म के हाशिये विलुप्त कर दिये गए हैं। धर्म के आध्यात्मिक एवं दार्शनिक प्रतीकीकरण के उदाहरणार्थ शिव-शक्ति और पुरुष-प्रकृति की रूढ़ व्याख्याएं दी गयी थी। ऐसी स्थिति का चितिमय (साइकिक) अनुभव अन्यथाकृत होकर 'रहस्यवादी अनुभव' हो जाता है। कुल मिलाकर मिथकीय चेतना से ही जादू, धर्म, दर्शन और कला के लोक झिलमिलाते चलते हैं। इस तरह मिथक एक ओर चितिशक्ति (साइकिक एनर्जी) के प्रवाह के कुतुबनुमा हैं, दूसरी ओर स्वयं प्रतीक हो जाते हैं, और तीसरी ओर नयी-नयी वैयक्तिक अनुभूतियों एवं सामाजिक संबंधों से मंडित होकर चेतना का विकास और रूपांतर भी करते हैं। आदिम मानसिक अमल में तो प्रतीकों की बेहद महत्ता थी और आधुनिक मनुष्य के अंतर्लोक में भी प्रतीक उतने ही जीवंत तथा आदिम होकर मौजूद हैं। अलवत्ता वे अवगुंठित हो जाते हैं, खंडित हो जाते हैं अथवा पदावनत हो जाते हैं किंतु विनष्ट कभी नहीं होते।'

इस तरह प्रतीक यथार्थता के उस पहलू—और सबसे गहरे पहलू—का उद्घाटन करते हैं जो ज्ञान के किसी ढूँजे कंपास में नहीं नापा जा सकता। इस तरह मिथकावगुंठित प्रतीक हमें मनुष्य के यथावत् स्वरूप की पहचान कराते हैं। ये प्रतीक सिद्ध करते हैं कि प्रत्येक 'ऐतिहासिक' मनुष्य अपने संग-संग प्रागैतिहासिक मानवता का बहुत-कुछ अधिग्रहण (एडाप्ट) करता है, और ऐतिहासिकता से पलायन करने पर वह पुनः स्पन्नों और दिवास्वप्नों तथा चिति के लोक में खो जाता है। इन दशाओं में मिथकीय अतीत 'आर्केटाइपल प्रतीकों' के रूप में जाग उठता है। चिति की यथार्थता में से प्रतीक कभी भी हमेशा लापता नहीं हो सकता।

दुनिया के सभी ईंसानों तथा राष्ट्रों में हम पुनः आर्केटाइपों को नवजीवित तथा पुनरुज्जीवित होते हुए पाते हैं क्योंकि चिति की यथार्थता से प्रतीक का विलयन कभी नहीं होता। अतः आधुनिक मनुष्य भी आर्केटाइपल प्रतीकों का पुनरावेषण करता है, क्योंकि ये प्रतीक और मिथक विशिष्ट सामाजिक दशाओं तथा सामाजिक चेतना से मनोजन्म लेते हैं। अतः मनुष्य की चितिलीला (साइकिक प्रोजेज) में ये उसकी वैयक्तिक, सामूहिक, राष्ट्रीय और अंतर्राष्ट्रीय चेतनाओं का भी विकास करते हैं। इन वैश्विक मिथकाच्छादित प्रतीकों के माध्यम से भी हम 'मनुष्य' और 'मानवता' की धारणा की पुष्टि होती हुई पाते हैं जो प्रजाति (रेस) तथा ऐतिहासिक परिवेश के राष्ट्रीय स्वरूपों की विशिष्टता को भी धुला देती है। इस तरह आदिम प्रतीकों के रूप (फार्म) तो राष्ट्रीय होते हैं, किंतु विषयतत्त्व (कॉन्टेंट) वैश्विक या यूनियवर्सल।

१. देखिए 'इमेजेंस एंड सिंबल', मरिया एलियादे, पृ० १-१२।

चिति की लीला में मनुष्य प्रतीक के इंद्रजाल ! :: ३२१

ऐतिहासिक हो अथवा आधुनिक, मनुष्य की प्रत्येक अस्तित्ववादी (एक्जिस्टेंशियल) स्थिति में प्रतीक अनिवार्यतः प्रकट होकर उसे रूपांतरित (मेटामॉर्फोज) करते हैं। मनुष्य की चिन्ता तात्कालिक (इम्पैडियेट) है। अतः यह अतिशय रूप से यथार्थ है, लेकिन अतर्मुखी भी है। अतः यह अपने अनुरूप ही बाह्य यथार्थता अनुभव करती है। इसलिए यह यथार्थता को झूठा भी कर सकती है और रूपांतरित भी। चिन्ता के ये कार्यधर्म (फंक्शन) प्रतीकों के माध्यम से होते हैं। कभी किसी कार्यधर्म और प्रतीक में परस्पर आरोप हो जाता है, तो कभी किसी अनुभव को प्रतीक बना दिया जाता है। हम शंख और सीप और मछली के प्रतीकों का दृष्टांत ले सकते हैं। शंख और मछली, सीप और घोंघे आदि अफोदीत, वीनस, लक्ष्मी, मीनकेतन (कंदर्प) की कथाओं से जुड़कर काम, रति तथा श्री के कार्यधर्मों का वहन करते हैं। एक ओर तो इन वस्तुओं की आकृतियाँ नारी की योनि या पुरुष के लिंग के समान होती हैं, दूसरे ये मिथकीय देवप्रतीक काम एवं रति के कार्यधर्मों से भी संबन्धित हैं। इसलिए देवताओं के कार्यधर्म तथा वस्तुओं की आकृति के आरोप से हम प्रजनन और मैथुन की अनुभूतियों का भोग करने लगे। विष्णु के आयुधों में शंख भी एक है; हिंदू-विवाह के अवसर पर शंखनाद होता है; गर्भवती नारी को देखने पर उन्मत्त काम अर्थात् प्रतीक सर्प अंधा अर्थात् निष्क्रिय हो जाता है, इत्यादि। इस तरह प्रतीक कर्मकांड तथा रूढ़ परंपराओं के कार्यधर्म भी निबाहते हैं। आधुनिक मनुष्य भी संकट के समय प्रतीकों का इस्तेमाल करता है। शत्रु अथवा शत्रुराष्ट्र के संबंध में यह धारणा कि वह राक्षस है और अमंगलों का पूंज है, हमारे देशों में आज तक जीवित है। प्राचीन काल में शत्रुओं को आसुरी माया से सपन्न माना जाता था। इसकी तुलना में अपने राष्ट्र को स्वर्ग, देश को पवित्र, नेता को अवतारी मानने के पीछे भी प्रतीकों का रहस्यात्मक प्रभाव है। अगस्ट कैसीरर ने 'दि मिथ ऑफ दि स्टेट' शीर्षक पुस्तक में मनुष्य तथा राष्ट्र के मानसिक अमल में इन राजनीतिक प्रतीकों की भूमिकाओं का निरूपण किया है। विराट् आंदोलन और महत्तम क्रांतियाँ भी प्रतीकों पर आरूढ़ होकर गतिवान् होती हैं। रूसी-सम्मत 'आदिम भोलेपन और प्राकृतिक स्वतंत्रता' से आंदोलित होकर लोगों ने फ्रांसीसी क्रांति की; प्रोमेथियस के चिरंतन चिद्रोह के प्रतीक को लेकर माक्स ने 'मजदूर' का अंतर्राष्ट्रीय प्रतीक प्रसारित किया; एवं साम्राज्यवाद को समाप्त करने के प्रखर संघर्ष के निर्णय को प्रसारित करने के लिए माओ-त्से-तुंग ने साम्राज्यवादियों को 'कागजी बाघ' का शानदार प्रतीक दिया। सारांश में, हमारी चित्तिलीलाओं को उनसे जन्मे प्रतीक अभिव्यक्त करते हैं, और वे (प्रतीक) हमारी चित्तिलीलाओं का सूत्र-संचालन भी करते हैं। यह दुतरफा कार्य बहिर्मुखी सामाजिक शक्तियों और अतर्मुखी वैयक्तिक संकल्पों के सहयोग से ही हो पाता है।

#### (४) चित्तिलीला में प्रतीक के प्रकार्य

चित्तिलीला (साइकिक प्रोसेस) या मानसिक अमल के क्षेत्र में प्रतीक मात्र सैद्धांतिक कार्य (एक्शन) कर सकते हैं, न कि व्यावहारिक काम (वर्क)। अतः

गनिशील चिति की गति को रूपकों के माध्यम से प्रकाशित किया गया है और उसके कार्यधर्मों को 'शक्ति' (पावर) अथवा 'ऊर्जा' (एनर्जी) कहा गया है। इस 'चिति-शक्ति' या 'चितिऊर्जा' को हम सांख्यदर्शन की 'प्रकृति' के साधर्म्य से समझ सकते हैं जहां भूत (मैटर) निरंतर तथा स्थायी गति में व्यस्त है। प्रकृति से 'महत्', महत् से 'अहंकार', अहंकार से 'मन', मन से नाना 'इंद्रियों' का विकास दार्शनिक मनोविज्ञान के द्वारा बहुत-कुछ स्पष्ट हो जाता है। प्रकृति सृष्टि और प्रलय के ध्रुवांतों में झूलती है : कभी व्यक्त होती है, उन्मीलित होती है; और कभी अव्यक्त और निमीलित। इन विपरीत अवस्थाओं की निरंतर द्विधात्मकता (डायलेक्टिक्स) के फलस्वरूप जो नया समन्वय (सिंथीसिस) होता है वह 'प्रतीक' है जिसमें प्रजा (इंट्यूशन) तथा प्रमा (रीजन) की विलक्षण अंशतः संगति है। आधुनिक मनोवैज्ञानिक जूंग प्रकृति या 'चितिशक्ति' को 'लिबीडो' कहते हैं जो दो विपरीत ध्रुवांतों (पोलारिटीज) के बीच सतत प्रवाहित रहता है : ज्वारभाटे की भांति। आप चाहें तो उन दो ध्रुवांतों का नामकरण, चेतन-अवचेतन, या इदम्-नतिक अहं कर सकते हैं। लेकिन ये विपरीत, परस्पर विरुद्ध न होकर, प्रतिलोम हैं। फिर भी, यह रूपको द्वारा की गयी व्याख्या ही तो है। इवान पावलोव इसे 'प्रथम सांकेतिक व्यवस्था' (फर्स्ट सिग्नल सिस्टम) तथा 'द्वितीय सांकेतिक व्यवस्था' के नाम देते हैं। मार्क्स इसे दो विपरीत वर्गों के बीच का संघर्ष बताते हैं जिसके परिणामस्वरूप 'क्रांति' का आविर्भाव होता है। अथवा वे इसे काम (वर्क) और चिंतन (थिंकिंग) का नाम देंगे जिसके फलस्वरूप प्रकृति का मानवीकरण (ह्यूमेनाइजेशन ऑफ नेचर) करते-करते 'इतिहास' का आविर्भाव होता है; रोमांटिक योहान् वूल्फगांग गोएये (१७४९-१८३२) इसे तनाव और खिंचाव (स्ट्रेस एंड स्ट्रेन) का नाम देते हैं जिससे सुंदर और कुरूप, अधेरा और उजाला, गंभीर और हास्यात्मक आमने-सामने हो आते हैं। स्वयं गोएये ने 'फाउस्ट' की मार्गरेट और हैलेन को अंकित, तथा रोमांटिक फ्रांसीसी चित्रकार देलाक्रॉ (१७९८-१८६३) ने 'शिओस का कत्लेआम', 'पागलखाने में टासो', 'लोमों का नेतृत्व करती हुई स्वतंत्रता' जैसे फलकों को चित्रित किया। इससे यह अनुमान पक्का हो जाता है कि विपरीतों (अपोजिट्स) के द्वंद्व के बगैर शक्ति या ऊर्जा का आविर्भाव नहीं हो सकता। और, प्रतीक ऊर्जा के इन्ही ध्रुवांतों, अथवा शक्ति की सृष्टि प्रलय-धाराओं में डूबती-उतराती मणियों-जैसे हैं।

कार्ल जूंग लिबीडो अर्थात् प्राकृतिक चिति-शक्ति को प्राकृतिक ऊर्जा मानते हैं। यह जीवन के प्रयोजन संपादित करती है। निरंतर प्रवाहित होने के कारण इसकी मात्रा तथा तीव्रता घट या बढ़ सकती है जो दो विपरीत ध्रुवांतों के बीच तनाव की मात्रा के अनुपात में होगी। लिबीडो की अतिरिक्त ऊर्जा—जीवन की मूलप्रवृत्ति वाले (इंस्टिक्टिव) प्रयोजन पूरा करने के बाद—मृत्रनाभक कार्यों और सांस्कृतिक प्रयोजनों में इस्तेमाल हो सकती है। जूंग चेतना की मार्गों को संतुष्ट करने वाली (लिबीडो की) अप्रगति को 'प्रगमन' (प्रोप्रेशन) तथा अवचेतन की मार्गों को संतुष्ट करने वाली (लिबीडो की) पुरोगति को 'अगमन' (रिप्रेशन) कहते



हैं। 'प्रतीक' इस ऊर्जा को दिशा (नियतण) तथा अर्थ (अभिव्यक्ति) देते हैं। अगमन में एक स्वप्निल मानसिक दशा रहती है; और इसी दशा में, तथा केवल अवचेतन में ही, प्रतीक का जन्म होता है। यह प्रतीक लिबीडो को आकर्षित करता है तथा उसकी दिशा में बंकिमता (कर्म) ला देता है। इस तरह चेतन में सोच-विचार कर प्रतीक उत्पन्न नहीं होता, बल्कि एक उन्मेष, या स्वयंप्रकाश्य ज्ञान, अथवा स्वप्न में उन्मीलित हो उठता है। साराश में, प्रतीक का संबंध वास्तविक वस्तु से न होकर एक चित्तिमय तथ्य (साइकिक फॅक्ट) से होता है। जुंग यह भी कहते हैं कि प्रतीकों के द्वारा लिबीडो का अन्वयन सम्भ्यता के आरंभ से होता चला आ रहा है। इसलिए प्रतीक-कार्य मानवीय स्वभाव का ही अंग है। अपने लंबे ऐतिहासिक अभ्यास के दौरान मनुष्य ने अपनी प्राकृतिक ऊर्जा का एक अंश मूलप्रवृत्ति (इंस्टिक्ट) से विच्छिन्न करके उसे संकल्प (विल) अर्थात् मन के काव्यधर्म से जोड़ दिया है। अतः यह मनस्तात्त्विक ऊर्जा मूलप्रवृत्त्यात्मक (कालिदासीय 'अबोधपूर्वास्मृति') उद्गम भी रखती है और वैयक्तिक संकल्पों से अपना अभिप्रेक करके 'पर्युत्सुकी भावों' से विकल रहती है। इस तरह प्रतीक में व्यक्ति-मन की मौलिक पर्युत्सुकता भी छिपी है जो बहुत गहरे में जाकर मानवीय मूलप्रवृत्ति (अनादि वासना) के विराट् शक्तिपुंज के द्वारा उछाली गयी है। किंतु इसके लिए एक सामाजिक निश्चयता भी है : यह 'मिथ्या चेतना' के द्वारा आत्मनिर्वासन (सेल्फ-ऐलियेनेशन) में नहीं बिखर पाये।

अगर हम गहराई में जाएं, तो कार्ल जुंग के इस प्रारूप (माडल) के पीछे सामाजिक विज्ञानों की देन को खोज सकते हैं। सांस्कृतिक प्रयोजनों तथा कलात्मक कार्यों में इस्तेमाल हो सकने वाली 'अतिरिक्त ऊर्जा' की उनकी धारणा मानो कार्ल मार्क्स द्वारा खोजी गयी 'अतिरिक्त मूल्य' (सरप्लस वेल्थ) का अंतर्मुखी रूपांतर है। इसी तरह उन्होंने लिबीडो-प्रवाह की कल्पना भी द्वंद्ववाद से ग्रहण की है। प्राचीन यूनानी समाज में संस्कृति और कला के रिक्तियों की चर्चा करते हुए मार्क्स ने बताया था कि वह दासों के श्रम पर आधारित थी ताकि कुलीनों को बेहद अवकाश मिला। ऊर्जा और अवकाश (लेजर) के ऐसे ही संबंधों को वेब्लेन ने अपने 'अवकाश-भोगी वर्ग के सिद्धांत' में स्पष्ट करते हुए कहा था कि कला एवं संस्कृति अवकाश में जन्म लेती हैं, कर्म में नहीं। अतः उच्चवर्गीय विचारधारा (आइडियोलॉजी) का सारा सुपरिगठन (सुपर स्ट्रक्चर) कर्म और श्रम की हीन तथा अपवित्र तथा अगौरवपूर्ण मानकर विलासपूर्ण अवकाश (लेजर) में जिस संस्कृति का निर्माण करता है वह सुखमय (प्लेजर) है। मध्यकालीन विचारधारा ने इस 'सुख' की धारणा के ऊपर इसकी ही 'आनंद' की धारणा का एक अलौकिक एवं आध्यात्मिक महारूप (मैक्रो-काइम) आरोपित कर दिया।

अतएव निष्कर्ष के तौर पर हमें हमेशा यह ध्यान में रखना होगा कि हम चित्तिप्रक्रिया में प्रतीकों के कार्यधर्म की जांच-पड़ताल करते समय एक ओर तो 'धीर असामाजिक व्यक्तिवादी दृष्टिकोणों' में बचें; दूसरी ओर उच्च वर्गों के दृष्टिकोणों को सामान्य जनता तथा मानवता की प्रकृति न मान लें; और तीसरी ओर सामा-

जिक चेतना का बलिदान करते हुए 'मिथ्या चेतना' के आदर्शवादी-अध्यात्मवादी रहस्यलोक में न खो जाएं। केवल द्वंद्वात्मक भौतिकवादी दृष्टिकोण ही इस विराट् विश्वैतिहासिक फलक को संतुलित रख सकता है। इसका मतलब यह कतई नहीं है कि हम अतीत तथा इतिहास को एक अस्तित्ववादी मनुष्य की तरह नामंजूर कर दें। इसके एवज में हमें मानवीय चित्त तथा मानवीय समाज के तत्त्वादि (परख के बाद) ग्रहण कर लेने चाहिए जो मनुष्य के लिए सर्वसामान्य है। अतः हमें जुग की इस स्थापना से असहमत होना चाहिए कि चित्तमय यथार्थता के मिथ्याधर्म भी बराबर महत्त्व के हैं। इसके बाद ही हम प्रतीकों को व्यक्ति-मन तथा सामाजिक चेतना के अक्षों में संचरणशील बना सकते हैं, अन्यथा वे मात्र 'अनिर्वचनीय ध्याति' में भुला दिये जाएंगे। मनुष्य को प्राकृतिक बनाने के कार्य, तथा प्रकृति को मानवीयकृत करने का संघर्ष, सदैव ही अन्योन्याश्रित रहा है। अतः सजक प्रतीक केवल चित्तप्रक्रिया में ही नहीं, बल्कि सामाजिक परिवर्तनों में भी जन्म लेते हैं, तथा उन्हें प्रभावित करते हैं। अपने विवेच्य विषय की सीमा और एकांगिता को परिलक्षित करके हम यही थमते हैं।

### (५) प्रतीकों की मनोऊर्जा का गणितीय जेस्टाल्ट

प्रतीकों में समग्र 'शक्ति' तथा 'अतिरिक्त' ऊर्जा किस प्रकार अभिव्यक्त होती है? इसे समझने के लिए हमें प्रयोगात्मक (एक्सपेरिमेंटल) मनोविज्ञान की दुनिया में जाना होगा। अन्स्टैं कैसीरर प्रतीकात्मक रूपों (सिम्बोलिक फार्म्स) के दायरे में भाषा और मिस्रक, धर्म और कला को भी शामिल करते हैं। कला के 'प्रतीकात्मक रूप' होने का तात्पर्य यह है कि शब्द, रेखा, रंग, मुद्रा, भाव आदि कलाकार की चित्तशक्ति की दिशा और अर्थ का वहन करते हैं; वैयक्तिक शैलियों और मानसिक मौलिकता को विशिष्टता देते हैं; तथा कला के सामाजिक इतिहास में समाज एवं इतिहास का दर्पण तथा दीपक हो जाते हैं। उपर्युक्त नतीजे अनिवार्य रूप से स्वयं-सिद्ध हो जाते हैं। इनसे यह भी उद्घाटित होता है कि शब्द, रेखा, रंग, मुद्रा, भाव आदि भिन्न-भिन्न माध्यमों से आविर्भूत होने वाली सौंदर्यबोधार्थक इकाइयों (एस्थेटिक यूनिट्स) में कोई एकतान-व्यापार भी है। इसलिए शब्द रेखा में, रेखा मुद्रा में, भाव रंग में, मुद्रा शब्द में ढला हुआ रूपकत्व भी पा सकती हैं; तथा रूपांतरित भी हो सकती हैं। कलाकारों के स्वभावों, प्रभावों तथा शैलियों को समझने के लिए यह एक बेहद महत्त्वपूर्ण सूत्र है। कला-इतिहास तथा इतिहास-दर्शन में इस सूत्र से कलाओं के वर्गीकरण तथा उनके अंतर्संबंधों की छानबीन करने की दिशाएं भी मिल सकती हैं। एक मूर्ति बनाने में चित्तऊर्जा अधिक समय तक इस्तेमाल होगी; एक चित्र बनाने में चित्तऊर्जा अधिक स्थान पर फैलेगी; एक नृत्य करने में अधिक बल (पावर) की अपेक्षा रहेगी; एक वेणुगीत रचने में अधिक तीव्रता में फूट पड़ेगी; इत्यादि। इस तरह कलारूपों के प्रतीक चित्तऊर्जा की दिशाओं की भूलभुलैया रचते हैं। इसके साथ ही वे सभी कलाओं के एकधारावाही 'अनुभव' ('अर्थ' के बजाय) की

एक 'वैश्वक भाषा' (यूनिसंल लैंग्वेज) की संभावना को साकार करते हैं। इस तरह साहित्य एवं काव्य के अलावा अन्य सभी कलाओं में अर्थ के सवाल को हल करने वाले प्रतीक ही हैं।

जेस्टाल्टवादी सौंदर्यबोध-शास्त्रियों ने बोल्लिचेली, राफेल, माइकेल एंजिलो आदि के चित्रफलों की इन्फ्रा-रेड एक्स-किरणों द्वारा रंगीन फिल्में लीं। एक ही चित्रफलक की निरंतर बढ़ती हुई नितात सूक्ष्म पत्तों वाली रूपरेखाएं उभारने के लिए मिली-माइक्रोन वेवलेंथों (तरंगदैर्घ्यों) का इस्तेमाल करके उसकी चित्रावली तैयार की गयी। बोल्लिचेली कृत 'वीनस का जन्म' तथा लियोनार्दो-द-विंची कृत 'मोनालिसा' की जो ऐसी त्रिमिक गहराई वाली कई प्रतिकृतियां खींची गयीं उनके अध्ययन से यह ज्ञात हो गया कि इन चित्रकारों की पहली रूपरेखा क्या थी; आकृतियों में कहां-कहां तथा कब-कब, कितनी बार परिवर्तन किये गये; कूचियों की छाप लगाने की पद्धति कैसी है; इससे कलाकार की विशिष्ट शैली का आविर्भाव किस तरह हुआ; किन स्थलों पर कलाकार ऊंचा है और कहां तन्मय हुआ है; कहां उसने जल्दी मचाई है और कहा वह आलस्य कर गया है; किन अंगों, वस्त्रों, आभूषणों या वस्तुओं में वह मोहासक्त हुआ है; एक खंड को अंकित करने के बाद कितनी देर बाद (रेडियो-कार्बन पद्धति के प्रयोग से) उसने अन्य खंड चित्रित किये हैं... यह ज्ञात हुआ कि बोल्लिचेली ने वीनस की कटि, कुच तथा झूलती-झूमती केशमाला में अठारह-उन्नीस बार परिवर्तन किये हैं; लियोनार्दो की मोनालिसा की मूल छवि दूसरी थी; इत्यादि। कोई विशेष अंग, मुद्रा, रंग, वस्त्र, आभूषण आदि बार-बार अंकित होने पर यदि एक पैटर्न होकर शैली बनता है तो हर पुनरांकन में चित्त की अनुपम अनुभूतिया उस वस्तु को प्रतीक-दशा के प्रभामंडल से ज्योतिर्मय कर देती हैं। जेस्टाल्ट-मनोविज्ञान संपूर्णता को आधार मानकर चलता है। अतः चित्तप्रक्रिया में शक्ति या ऊर्जा के विविध रूपों तथा दिशाओं को प्राफ में बिदुलित किया जाता है।

किसी एक चरण में सृजन के दौरान मूल शक्ति या प्राकृतिक ऊर्जा 'ऊ' (मू) है, कलाकार की सृजनारमक ऊर्जा 'ऊ(सृ)' है; और कलाकृति के मुकम्मिल हो जाने पर अवशेष ऊर्जा 'ऊ(शे)' बच जाती है; तब संपूर्ण ऊर्जा को अगर 'ऊ' मानें तो यह स्थिरांक 'K' होती है। इस तरह—

(i)  $ऊ = K$ ; अर्थात्

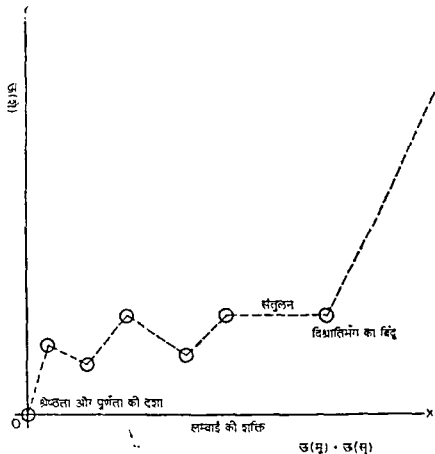
(ii)  $ऊ = ऊ(सृ) + ऊ(मू) + ऊ(शे) = K$

जिन कृतियों में प्रतीक ऊर्जा-प्रवाहों पर आरूढ होकर श्रेष्ठता और मानव-चित्त का अधिग्रहण कर लेते हैं, उनमें (iii)  $ऊ(शे) > 0$  होता है। उन कृतियों में ऊ(सृ) क्रमशः घटती जाती है तथा ऊ(मू) बहुत अधिक होती है। जेस्टाल्ट ने ऊ(शे) के आधार पर यह पाया कि प्रतीको के अर्थ जितने अधिक गहरे तथा व्यापक होते हैं उसी अनुपात से यह ऊ(शे) इच्छाशक्ति की स्थिरता, पाठको की

१. 'एस्पेक्टिव एंड दि जेस्टाल्ट', इयान रानिस्तन।

३२६ :: साक्षी है सौंदर्यप्राप्तिक

सृष्टि (रसभोग), प्रतीकों के अर्थगर्भत्व का मानदंड हो जाती है। श्रेष्ठतर दशाओ मे ऊ(शे) न्यूनतम होनी है; और आदर्श स्थिति में शून्य होती है। इस ऊर्जा-त्रयो से यह भी ज्ञात होता है कि कलाकार किस तरह अधिकाधिक परिष्कार तथा लावण्य के हेतु माध्यम से, और मन से, संघर्षलिप्त रहा है। माइकेल एंजिलो की सृजन-प्रक्रिया तत्स्फूर्त (स्पोटेनियस) है और लियोनार्दो की अभ्याससाध्य (पेन-स्टेकिंग)। आम तौर पर इन ऊर्जाओं के अंकन से यह पाया गया कि आरंभ में कलाकारों की ऊर्जा बहुत बिखरी तथा थकी हुई होती है; फिर धीरे-धीरे व्यवस्थित और घनीभूत होती है; तथा अंत मे घबराहट कम होती हुई तथा आत्मविश्वास बढ़ता हुआ नजर आता है। इस तरह प्रतीकों के कार्यधर्म का नक्शा भी खुल जाता है। इसके साथ कला की दैवी प्रेरणा और रस की अलौकिकता के दैवी नकाब भी उतरे चले आते हैं। ग्राफ के X-अक्ष पर लंबाई की शक्ति [चित्र में क्षेत्रफल, काव्य में समय, आदि] को विदुलित किया जाता है, तथा Y-अक्ष पर ऊ(शे) अर्थात् भ्रम की मात्रा को। शुरु में तो ऊ(शे) बहुत ही नमित होती है किंतु प्रतीकों के जादू तथा दिशा मे बंधकर



$$ऊ = ऊ(म) + ऊ(स) + ऊ(शे) = K$$

चिति की लीला में मंत्रमुग्ध प्रतीक के इंद्रजाल ! :: ३२७

एकदम ऊंचे उठ जाती है। इस तरह तनाव से उन्मुक्त होते ही 'विश्रांति (रिपोज) की ऐंद्रियकता' नष्ट हो जाती है। सृजन-प्रक्रिया को वैज्ञानिक भूमिका देने में इस पद्धति का महत्त्व तो स्वयंसिद्ध है ही। (दे० पृष्ठ ३२६ पर संलग्न ग्राफ) —

अब इस फलक का दूसरा पक्ष। एक व्यक्ति की चित्त के घेरे में व्यापक समूह, वर्ग, राष्ट्र के व्यापक मानस-वृत्त होते हैं। लेख के शीर्षक की वजह से हमें यह गलतफहमी नहीं होनी चाहिए कि प्रतीकात्मक अभिव्यंजना किसी वस्तु या कर्म की भौतिक तथा विशेष प्रामाणिकता (वैलिडिटी) को बर्खास्त कर देती है। वास्तव में प्रतीक तो किसी वस्तु या कर्म में एक अतिरिक्त महत्ता भर जोड़ देता है। इस संयोग के वावजूद वस्तु या कर्म की तात्कालिक या 'ऐतिहासिक' महत्ता बरकरार रहती है। हमें 'प्रतीकात्मक' या 'ऐतिहासिक' को परस्पर विरुद्ध नहीं मानना चाहिए। ऐतिहासिकता के कारण ही प्रतीकात्मकता को नये-नये हाशिये मिलते हैं, तथा प्रतीकात्मकता इतिहास को र्धशक्तता और चिरंतनता प्रदान करती है। इतिहास-दर्शन में हम संपूर्ण मानवता, संस्कृतियों, कालों, आंदोलनों, घटनाओं, चरित्रों तक को प्रतीकीकृत होते हुए पाते हैं। जीवन तथा जगत् के प्रति नये बोध का उन्मेष करने वाली आर्थिक-सामाजिक परिस्थितियां परोक्ष रूप से पुराने बोधों का निमेष कर देती हैं। इटैली के रिनेसां ने मध्यकालीन दुनिया की आध्यात्मिकता का विलयन कर डाला; गुप्तयुगों की क्लासिकल प्रतीक-छवियों ने पूर्ववर्ती भरहुत-सांची के प्राक् (आर्केइक) प्रतीक-रूपों को घुलाकर तराश दिया; इत्यादि। हमारी स्थापना यही है कि प्रतीक समूह, वर्ग तथा राष्ट्र की चेतनप्रक्रिया में भी सक्रिय रहते हैं; और अधिक सशक्त तथा प्रकट ढंग से।

प्रजाति या वर्गों की सामूहिक चित्त में प्रतीकों की महत् भूमिका को कुछ संकेतों के द्वारा स्पष्ट किया जा सकता है। रिनेसां के महान् अध्येता बर्कहाते के शिष्य हीनरिख वाल्पुलन ने, चित्रकार ड्यूरर से अनुप्राणित होकर, शैलियों को युगीन चेतनाओं अथवा युग की मनोदशाओं से जोड़ा। इस तरह उन्होंने रूपात्मक शैलियों को 'टाइप्स' में विविकृत किया। इसके साथ ही उन्होंने रूपों (फार्म्स) के मनोवैज्ञानिक एवं समाजशास्त्रीय उद्गम खोजे। आधुनिक सौंदर्यबोधविदुषी सुसाने लेंगर ने भी अनुभूति (फीलिंग) एवं रूप (फार्म) के अंतर्संबंध खोजे हैं। वाल्पुलन ने 'अनुभूति' तथा 'रूप' के बीच 'निश्चयता' की मध्यस्थता कराई। फलतः रूप का निर्धारण इतिहास-दशा करने लगा। उन्होंने रूपों का मनोविज्ञान खोजा। रेखा, छवि, भंगिमा, वर्णभंग, प्रकाश-छाया वस्तु की चुन्नटों और जरी की कारीगरी आदि का अनुशीलन करके उन्होंने उन वस्तुओं के अनुभवों की धुंधली छायाएं बांधी। इस उपक्रम में उन्होंने आकृतियों की सरलता और स्वच्छता का, स्वयंप्रकाश ज्ञान की समृद्धि का, संबंधों की एकता तथा अनिवार्यता का मनोमंथन भी किया। उन्होंने शैलियां रूपों की प्रतीक मानी जो (जुंगीय सादृश्य के अनुरूप ही) छह ध्रुवों युगलों में प्रवाहित हैं : (क) तकनीकी-वनस्पतीय, (ख) अनुपात-कार्यधर्म, (ग) आदर्श-यथार्थ, (घ) स्थिर-गत्यात्मक, (ङ) ससीम-असीम, और (च) नियमितता-अंतरता।

इन सभी के आधार में उन्होंने एक विशेष जीवन की भावदशा और विश्व-दृष्टि को प्रतिष्ठित किया। आजकल नेत्र, मुख, वेशभूषा, वसन, स्तन, हाथ, मुस्कान आदि को लेकर ही जो ऐतिहासिक अध्ययन हो रहे हैं उनमें इनसे संबंधित नाना बारीकियाँ, शैलियाँ, युगबोध, सामाजिक रूचियाँ आदि इन्हें प्रतीक बना देते हैं। तब इनके कार्य-धर्म भौतिक और ऐतिहासिक प्रक्रियाओं में भी उद्घाटित हो जाते हैं। आधुनिक समाजशास्त्र के जनक मैक्स वेबर ने शैलियों तथा सभ्यताओं का तुलनात्मक अध्ययन करते हुए यह बताया है कि किस तरह सैद्धांतिक एवं व्यावहारिक रूप में एक ही मिथक अथवा धार्मिक रूढ़ि एक सामाजिक वर्ग में, इसके बाद एक कानूनी व्यवस्था में, एक कलारूप में, एक तर्क-व्यवस्था में, एक यौन नैतिकता आदि में स्थानांतरित हो जाती है। कालं मावसं के आरंभिक अनुयायी वेबर ने यहाँ सुपरिगठन (सुपर स्ट्रक्चर) के एकस्तरीय विचारधारात्मक रूपों (आइडियोलॉजिकल फॉर्मस) की ही उदार व्याख्या की है। सारांश में, चिंतिय (साइकिक) तथा सामाजिक, प्रतीकात्मक तथा ऐतिहासिक के बीच असमन्वयपूर्ण विरोध नहीं है। इनके एकान्गी ग्रहण के कारण ही गड़बड़ी फैलती है। अलबत्ता इनके समन्वय से रहस्यपूर्ण और अवचेतन में जन्मा प्रतीक ही शनैः-शनैः अन्यापदेश (एलिगरी) और दर्शन (फिलासफी), निजंधर (लीजेंड) आदि बन जाता है। एक उदाहरण लें 'इंद्र ने वज्र फेंका'। यह मिथक भू-भौतिकी घरातल पर तुरंत एक सचेतनापरक अन्यापदेश (इंद्र=मेघ, वज्र=विद्युत्) हो जाता है तथा मनोवैज्ञानिक घरातल पर प्रतीकात्मक बन जाता है जब इंद्र चेतना का तथा वज्र स्वयंप्रकाशय जान का प्रतीक हो जाते हैं। और यही आध्यात्मिक घरातल पर दर्शन बन जाता है जिसके अनुसार माया के पाशों को दिव्य प्रकाश काट देता है। निजंधरों के रूप में सआटो ने 'वज्रधारी' की उपाधियाँ धारण की, अथवा 'नरेंद्र' हो गये।

अतः चिन्त-प्रक्रिया के अंतर्गत भी प्रतीक, चिह्न (साइन), मिथक, अन्यापदेश (एलिगरी), रूपक (मेटाफर), निजंधर (लीजेंड) में रूपांतरित होकर कार्यरत रहता है। चिन्त तथा समाज, दोनों ही क्षेत्रों में ध्रुवांतों के बीच प्रवाहित होती हुई शक्ति की धारणा ही केंद्रीय है।

अब तक हमने जेस्टाल्ट और तदुपरांत 'सांस्कृतिक जेस्टाल्ट' के अंतर्गत शक्ति की व्यवस्था में प्रतीकों का दिग्दर्शन कराया है। अब शक्ति के केंद्रापसारी (सेंट्रो-फुगल) होकर बिखरने की अवस्था में प्रतीक की भूमिका का अध्ययन कर सकते हैं। इसके लिए हम एक लंबी छलाग लगाकर आधुनिक चित्रकार पब्लो पिकासो की मिसाल लेंगे। पहले विश्वयुद्ध की समाप्ति के बाद तीसरे दशक में उन्होंने जिन चित्रों का बनाया उनमें फ्रांसीसी चित्रकार इन्ग्रे, और उसके प्रेरणास्रोत राफेल की क्लासिकल परंपरा के साथ माइकेल एंजिलो की शिल्पारमक विलक्षणता का मेल था। लेकिन दूसरे महायुद्ध के बाद चौथे दशक में उन्होंने जो चित्र अंकित किये उनमें मुख, भुजाओं और पाँवों के कोण गड़-गड़ कर दिये गये; वे आयातहीन स्थान (स्पेस) में गुड़मुड़ा गये; तथा मानव-शरीर क्षत-विक्षत पट-खंड बना दिया गया।

चिन्त की लीला में मंत्रमुग्ध प्रतीक के इंद्रजाल ! ::

उन्होंने अनुभव कराया कि किस सीमा तक कुरूप (अगली) तथा किमाकार (प्रोटेस्क) गिलकर सुंदर के पूरक तथा खंडक बनते हैं। उन्होंने आकृतियों में छुरदरे क्रिस्टल की तरह अनेक सतहों तथा आयामों को एकसाथ उभारा है जिससे उनकी मूल या अनादि शक्ति अनियंत्रित तथा उन्मुक्त होकर बिखरी है। इस तरह वह न तो असौंदर्य के, और न ही शोभा के चित्तेरे हैं। वास्तव में वे शक्ति के चित्रकार हैं। इसी तरह मार्क चागल 'स्वप्न' के, तथा साल्वेदोर डाली 'फांतासी' के चित्रकार हैं। चागल में शैशव और यौवन के भोले प्रतीक हैं, तो डाली में 'आतंक' (हारर) के प्रतीक। 'असौंदर्य' के अलावा 'घृणा', तथा उससे उत्पन्न पश्चात्ताप और शर्म वाले प्रतीक-विषय भी उभरे।

इस भांति 'शक्ति', 'स्वप्न', 'भोलेपन', 'घृणा', 'आतंक' आदि की भी प्रतीक-दशाओं (सिंथालिक सिचुएशंस) ने आधुनिक चित्ति-प्रक्रिया को अन्वित किया है।

### (६) व्यक्तिगत प्रतीकायन की गहराइयां

लेकिन ऊपर संकेत की गयी प्रतीक-दशाओं में बेहद निजता (प्राइवैसी) के आने की संभावना है; और वह आयी भी। फलतः 'व्यक्तिगत प्रतीकत्व' (पर्सनल सिंबालिज्म) का फैलाव हुआ। अब सामाजिक शक्ति या चित्ति-ऊर्जा के आधार तिरोहित होने लगे। अतः अर्थ-भ्रातियां (एंग्विटीज), विभ्रातियां (कंप्यूंजंस), वैयक्तिक संदर्भ आदि प्रतीकों के कार्यधर्म को स्तब्ध और अनुमानविहीन बनाने लगे। किंतु ऋणक 'व्यक्तिगत प्रतीकत्व' का एक धनक (पोजिटिव) पहलू भी है। यह अभिव्यंजना की नयी संभावनाओं, नये रूपात्मक संबन्धों, विलक्षण अलंकारों, अनुभूति की बारीकियों और रूप के प्रयोगों आदि के द्वार भी खोल देता है। इस तरह से यह चेतनता के विकास के एक अगले कदम का भी प्रतिनिधि होता है। इसके साथ ही यह पहलू कलाकार के मनोवैज्ञानिक व्यक्तित्व का उन्मीलन भी करता है। रिनसां के चित्रकार लियोनार्दो (१४५२-१५१६) का लालन-पालन दो माताओं ने किया था। अतः उनके चित्रों में शिशु-ईसा दो माताओं से घिरे हुए अंकित हुए हैं; टिशियां द्वारा अंकित देवियों के वाद रुबेंस ने जिन आभिजात्य नारियों को अंकित किया उनमें विलासमय मासलता, शरीर में थुलथुलापन, त्वचा में चिकनाहट लक्षित होती है। उन चित्रों में शिशु-देवदूतों की संख्या भी बढ़ गयी है। कारण, कि रुबेंस (१५७७-१६४०) के समय में और उनके परिवार में उच्च-वर्गों के खानपान तथा भोगविलास में इजाफा हुआ था तथा परिवारों में संतानों की संख्या भी बढ़ गयी थी। बोत्तित्सेली (१४४४-१५१०) ने सन् १४८८ में 'वीनस का जन्म' शीर्षक चित्र बनाया। उसकी विचार-वस्तु (थीम) तो यूनानी है किंतु उसके उपचार में मध्य-कालीन ईसाइयत की वर्जनाएं घर कर गयी हैं। अतः 'मूल पाप' की ईसाई-धारणा के फलस्वरूप शर्म तथा अशोभनता को व्यक्त करने के लिए उसने अपने स्तनों को हाथ से ढंक लिया है। बोत्तित्सेली का मानस खुद भी तो रिनसां के नव्य पेगनवाद तथा मध्यकालीन ईसाइयत के बीच द्विधाविभक्त रहा था। पिछली शताब्दी के अंत

मे जब चित्रकार आगस्त रेनोआ (१८४१-१९१६) की अंगुलियां आर्थाईटिस रोग के कारण लुंज-पुंज हो गयी और वे कूची पकडने में भी असमर्थ हो गये, तब उन्होंने शरीर की पूर्णता, ऐंद्रियकता और स्वास्थ्य के प्रतीक रूप में नग्न रमणियों के अन्तुटे अंकन किये। यही नहीं; इसके बाद से उसके फलको पर सिद्धरी, लाल और गुलाबी जैसे 'गरम' प्रभाव वाले रंगों की प्रचुरता भी हो गयी। पाल गोम्यां (१८४८-१९०३) ने (सन् १८६१ में ताहिती जाने के बाद से) अपने चित्रों में प्रतीकात्मक तत्त्वों की भरमार कर दी जिनमें पवित्रता और भोग, भोलेपन और गंभीरता के नाटकीय द्वंद्व उभरे हैं। वान गोघ (१८५३-६०) ने तो अपने रंगों में ही अर्थ तथा विद्युत्तरंगों की अनुभूति की। अतः उनके कैनवास का कोना-कोना आंतरिक पर्पुत्सुकता से छटपटाता मिलता है। '...इस तरह हम 'व्यक्तिगत प्रतीकत्व' के उदाहरणों को बढ़ाते चले जा सकते हैं। लेकिन चित्त-प्रक्रिया में प्रतीकीकरण के अनुशीलन पर नीचे दी हुई संभावनाएं ही अनुमिन होती हैं : (१) सारूप्य तुलना (जैसे चंद्रमा और सोम, सूर्य और अग्नि); (२) बहिर्मुखी कारणवादी तुलना (जैसे, हृदय जुडाने वाला चन्द्रमा); (३) अंतर्मुखी कारणवादी तुलना (जैसे, गी और पृथ्वी, मादकता और अंगूर, पयोधर और स्तन)। (४) साधर्म्य तुलना (जैसे, वियतकांग छापामार शेर की तरह बहादुर और मछली की तरह फुर्तीले है)।' इस भाति कम-से-कम चित्त-प्रक्रिया में प्रतीक के कार्यधर्मों के उचित स्तर तथा विधियां हैं। इनमें हम रूपक, अलंकार, अन्यापदेश, मिथक और बिब के रूप में भी प्रतीक को रूपांतरित होते हुए पाते हैं। प्रतीकों की गम्यता का मूल, अनादि रास्ता यही है कि हम 'रूपकात्मक तुलना' (मेटा-फोरिक कपेरोजन) की झीड़ा या स्वप्न या क्रिया में सलग्न हो जाएं। अतएव चित्त-प्रक्रिया में ऊर्जा जिस पथार्थता का ग्रहण करती है वह ज्ञानेंद्रियों एवं मनस् को, प्रतीकों के माध्यम से, अनुभूत तथा अनुमित होती है। अनुभूति की तीव्रता तथा अनुमान के लक्षणों के अनुसार ही प्रतीकपूज रूपक, अलंकार, अन्यापदेश, मिथक, दिवास्वप्नबिब आदि हो जाया करता है। इसलिए प्रतीक अकेला न होकर 'प्रतीकपूज' या 'प्रतीक-स्तवक' के रूप में शृंखलाकार उपलब्ध हो जाता है क्योंकि इस पूज या स्तवक में अभी बताये गये प्रतीकों के 'प्रकार' तथा 'तुलनाओं' के भेद भी गुप्ते हैं। शायद इसीलिए सुशाने लंगर ने प्रतीक में तात्पर्य (मीनिंग), अहमियत (सिग्निफिकेंस), उपलक्षण (डिनोटेशन) और सारूप्य (कोनोटेशन) के चार प्रयोजन सशिल्ट किये।

### (७) प्रतीक और विचार के अंतर्बंध

किसी भी 'प्रक्रिया' की तरह चित्त-प्रक्रिया (साइकिक प्रोसेस) में भी अपूर्णता तथा निरंतरता और, माध्यम तथा कर्म की आवश्यकता रहती है। तदुपरान्त 'कृत्य' या 'कृति' या 'रचना' पूर्ण होती है। इसलिए प्रक्रिया के दौरान चित्त-बुद्धि

१. देखिए कालं जुंग : सिबलस और ट्रांसफॉर्मेशन।



(साइकिक ग्रोथ) के कई स्तर उभरते हैं। अब एक ओर तो सामाजिक विकास और परिवर्तन होता है, दूसरी ओर मनुष्य का विकास तथा परिवर्द्धन होता है। अतः सही हालत तो द्वंद्वन्याय और पूरकन्याय के द्वारा दोनों पहलुओं के सामंजस्य से हासिल होगी। चिति-प्रक्रिया के प्रकार (स्वप्न, मिथक, अन्यापदेश, रूपक, अलंकार, फांतासी) भले न बदलें किंतु इनके वाहक और संचालक प्रतीक अवश्य बदल जाते हैं क्योंकि प्रतीकीकरण में तुलनाओं के लिए आर्थिक एवं सामाजिक उन्नतियां हमें नयी-नयी वस्तुएं तथा परिवर्तित संबंध प्रदान करती है। कुपाण-शुंगकालीन भरहुत की यक्षिणी-मूर्ति और गुप्तकालीन दीदारगंज की यक्षिणी-मूर्ति की तुलना करने पर चिति-वृद्धि के नये स्तर भी मिलते हैं। इन दो मूर्तियों के शिल्पन के बीच के समय में केवल तकनीकी कौशल में ही तरबकी नहीं हुई, बल्कि पुनर्प्रस्तुत (रिप्रेजेंटेशनल) प्रतीकों में ही परिवर्तन हो गया। तैलरंगों के आविष्कार के दौर में बोसिचेली तथा टिशिया के समय के बीच यों तो केवल अस्सी वर्षों का ही अंतर है लेकिन वहां भी संवर्द्धित कौशल और तदनु रूप अपेक्षित कुशलतर प्रतीकायन साफ तौर पर लक्षित होता है। अतः सामाजिक-आर्थिक परिवर्तन के नये-नये वातावरणों में ही मानवीय अस्तित्व चेतनता का निर्धारण करता है। फलतः आवश्यकताओं का बोध ही मौलिकता, वैयक्तिकता तथा स्वतंत्रता की त्रयी को उद्धारित (ऊपर उठाता) करता है। जो मनुष्य इस उद्धार का अनुभव करके अभिव्यक्त भी कर पाते हैं उनमें 'वैयक्तीकरण' (इंडिविजुएशन) का अभिधान होता है। इस तरह वैयक्तीकरण द्वारा ही चिति-वृद्धि होती है। इसके अलावा एक शिशु से प्रौढ के रूप में विकास-शील मनुष्य की चिति-वृद्धि के भी उत्तरोत्तर स्तर होते हैं। अतः चिति को अकेला करने पर तो हम व्यक्तिवाद तथा आदर्शवाद तथा नव्य रहस्यवाद के शिकार हो जाएंगे।

चिति (साइके) के कंपास में इच्छा, कल्पना, स्मृति, संकल्प, ज्ञान, संस्कार, वृत्ति, वासना, बुद्धि, मन, अहंकार, चित्त, चैतन्य, अनुभूति, अनुभव, इंद्रियबोध, स्वयंप्रकाश्य ज्ञान (प्रज्ञा) आदि आते हैं। इनका ही योगायोग 'व्यक्तित्व' (पर्सनैलिटी) तथा 'प्रारूप' (टाइप) का विभेद करता है। हम इनमें से एक तत्त्व या कुछ तत्त्वों को प्राथमिकता देते हैं। उसके आधार पर मानवीय व्यवहारों (बिहेवियर) का वर्गीकरण होता है। लेकिन प्रत्येक व्यक्ति की चिति आदिम तथा शैशवावस्था से विकसित होती है। पहले चरण का प्रतिनिधित्व बच्चों के चितारहित खेल; दूसरे चरण का आरंभिक किशोरावस्था या 'योगंडावस्था' के दुस्साहसिक रोमांच; तथा तीसरे चरण का प्रतिनिधित्व यौनावस्था के आत्मोत्सर्ग एवं आदर्शवाद करते हैं। इस भाँति एक अधिक व्यापक तथा प्रौढ व्यक्तित्व का आविर्भाव शनैः-शनैः और क्रमिक चरणों में ही होता है। चिति-वृद्धि की अंतर्दिशा का यह एक ऐसा भी प्रारूप (मॉडल) मुमकिन है। जिस तरह साध्य दर्शन में 'अंतःकरण' की धारणा है उसी

१. 'मैन एंड हिड सिवल्स', जूग, पृ० १६०।

३३२ :: साक्षी है सौंदर्यप्राप्तिक-

तरह जुग-सम्मत 'चिति' है। अंतःकरण में बुद्धि, मन और ज्ञानेंद्रियां शामिल हैं। चिति के केंद्र में 'स्व' (सिल्फ) है जो अन्वेषी, संगठक और स्रोत है। 'स्व' तभी स्पंदित या सक्रिय होता है जब अहं (ईगो) प्रयोजनों एवं इच्छाओं से विमुक्त होकर गहराई में डूबे। यूं तो अहं चेतन के क्षेत्र में ही व्यस्त रहता है लेकिन नीचे उतरने पर उसका 'इदं'-रूप स्व को स्पंदित कर देता है। यूं मालूम पड़ता है कि जुग चिति-प्रक्रिया में प्रयोजनों तथा चेतनता को निर्णायक भूमिका नहीं देना चाहते। वस्तुतः मनोविश्लेषणवाद (साइको-एनालासिस) में 'इदं' के अनुशीलन को ही सर्वोच्च दर्जा दिया गया है। फ्रायड ने इदं-चक्र में ऊर्जा को प्रवाहित होती हुई तथा तत्काल कार्य के लिए प्रस्तुत माना है। इसकी तुलना में वे स्व-चक्र में ऊर्जा को बंदीनी तथा अहं की आश्रिता मानते हैं। इस तरह चिति में दो प्रतिक्रियाएं होती हैं और ऊर्जा इन दो चिति-स्तरों में आरोहण-अवरोहण करती है। कला के प्रतीक इदं-चक्र से उछलकर अहं-चक्र में सक्रिय हो जाते हैं। इस तरह कला-प्रतीकों का एक प्रमुख कार्यधर्म उदात्तीकरण (सब्लिमेशन) है। कला-प्रतीकों का एक दूसरा कार्यधर्म नाटक जैसे कलारूपों में 'कलात्मक भ्रांति' (इल्यूजन) तथा काव्य जैसे कलारूपों में 'अर्थभ्रांति' (एंबिग्विटी) उत्पन्न करना है। इन भ्रांतियों के निराकरण के क्रम में ही प्रतीक, रूपक, अलंकार, मुद्रा, अभिनय, साधारणीकरण, स्वप्न, आभास, अन्यापदेश, अनुमान, फांतासी आदि के संसारों के ताने-बाने झिलमिलाने हैं। चिति-प्रक्रिया में प्रतीकों की तीसरी भूमिका फ्रीडा से आनंद अथवा कर्म की ओर प्रयाण है। सामाजिक जीवन में प्रतीक राजनीतिक आंदोलनों, नैतिक आचरणों, धार्मिक कर्मकांडों आदि को प्रेरित करते हैं, लेकिन कला के संसार में वे आनंद की ओर उन्मुख हो जाते हैं।

चिति-स्तरों (साइकिक लेवेल्स) में अदल-बदल और इस प्रक्रिया में प्रतीकों की भूमिका पर हमने संक्षिप्त विचार किया है। किंतु कलाकार और सहृदयवृंद के प्रसंग में चिति-स्तरों में अदल-बदल के दूसरे ही आयाम खुल पड़ते हैं।

कलाकार-पक्ष से ललित सृजन में अहं के कार्यधर्मों को विश्रांति (रिलेक्सेशन) मिलती है जो कि अगमन (रिग्रेशन) या लिबीडो के अतर्मुखी होने का ही एक रूप है। अतः कला में 'विश्रांति अगमन' की जो दशा होती है वह प्रयोजनपूर्ण तथा नियंत्रित भी होती है। इसके मुकाबले में फांतासी और स्वप्न में बाह्य अंकुशों से सर्वतंत्र स्वतंत्रता होती है। इस भ्रांति हम 'कार्यधर्मों (फंक्शनल) अगमन' और नियंत्रण का सह-अस्तित्व पाते हैं। जब अगमन बहुत दूर तक हो जाता है तब प्रतीक वैयक्तिक (प्राइवेट) हो जाते हैं। यहां तक कि वे स्वयं की भी चिंतनदशा में अवोध-गम्य हो जाते हैं। अगर नियंत्रण अत्यधिक हो जाता है, तब भी नतीजा प्रेरणाशून्य, भावशून्य और घिसा-पिटा होता है।<sup>१</sup> इसलिए अगमन और नियंत्रण की दशा में, तथा इनके सामंजस्य में, चिति-स्तरों में अदल-बदल होती है। इन विभिन्न चिति-

१. 'साइको एनेलिटिक एक्सप्लोरेशन इन आर्ट', बर्नेट फ्रीड, पृ० २५४।

स्तरों (साइकिक लेवेल) में प्रतीकों की धार्य ऊर्जा की मात्रा, दिशा तथा गुण में विवर्तन होता है।

सहृदयवृंद (आशियेंस) के मामले में एक दूसरी तरह की मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया घटती है। यह एकमात्र सामूहिक एवं वैयक्तिक भी है। सहृदयवृंद अवचेतन बंग से कलाकार के साथ तादात्म्य (आइडेंटिफिकेशन) करता है। सहृदयवृंद पक्ष में चिति-स्तरों में अदल-बदल प्रतीपन्न से होती है। इसकी शुरुआत चेतनता से होती है तथा परिणति इदं में। सहृदयवृंद अनुभव, ज्ञान एवं रुचियों का कलाकार से तादात्म्य तथा साक्षात्करण करता है। अतः आदर्श स्थिति में कारयित्री तथा भावयित्री अनुभवों में सरसता हो जाती है। सापेक्ष दशाओं में, रचना-प्रक्रिया की भांति, ग्राहकता में भी 'जब नियंत्रण बहुत अधिक होता है तब परिणाम पुनर्रचना (रिफ्रिेशन) न होकर पुनर्विन्यास (रिकांस्ट्रक्शन) होता है अर्थात् अनुभव बौद्धिकताविधेय (इंटेलैक्चुअलाइज्ड) हो जाता है। ऐसे में सौंदर्यबोधोद्यमक प्रतिक्रिया आलोचना तथा इतिहासवाद में बौद्धिकीकृत हो जाती है। और जब अगमन बहुत दूर तक होता है तब चिति-स्तर में अनुभव आशंसा (एप्रिसियेशन) वाला न होकर भोग (एंग्वायमेंट) प्रधान होता है। ऐसी दशा में अर्थ प्रक्षेपित (प्रोजेक्टिड) होते हैं।' उपर्युक्त चिति-स्तरों में हम प्रतीकात्मक प्रतिबोध को सौंदर्यतात्विक नहीं कह सकते, अगर चिति-स्तर में अदल-बदल के साथ-साथ चितिमूलक या 'मनस्तात्विक दूरी' (साइकिकल डिस्टेंस) न हो। इस अवस्था पर एडवर्ड बुलो ने सबसे पहले विचार किया था। इस 'दूरी' पर सभी सांस्कृतिक जेस्टाल्टों में विवेचन हुआ है : यूनानियों में 'कैथार्सिस', भारतीयों में 'साधारणीकरण', पाश्चात्यों में 'डिपर्सनलाइजेशन' के रूपों में। इन सभी में केंद्रीय बात यही है कि अभिनेता या पात्र, या अर्थ के प्रतीक के संचरण की स्थिति में चिति-स्तर में अदल-बदल हो जाती है जिसकी वजह से सक्रियता से निष्क्रियता, व्यक्तवाचक संज्ञा से जातिवाचक, फिर भाववाचक संज्ञा की ओर उन्मुख होना प्रधान है। एक अन्य दृष्टिकोण से चिति (साइके) तथा मनोविज्ञान (साइकोलाजी) के अनुशीलन का भेद किया जा सकता है।

चिति मनुष्य तथा ब्रह्मांड को संबन्धित करनेवाली लीलाशक्ति है। चिति मानवीय प्रकृति का उद्घाटन करती है। किंतु विडंबना यह है कि इसे मनोरोग-चिकित्सकों (साइकियाट्रिस्ट) की ऑपरेशन-मेज पर लिटा दिया गया है। वास्तव में चिति मनोसौंदर्यात्मक मिथक-धारणा है। यह मनुष्य की इच्छाओं, इच्छापूर्तियों, आदिम अभिज्ञानों तथा सहज आवेशों की कलियों को धोती है लेकिन फ्रायड ने इसे 'दमित अवचेतन' के द्वारा समझाने का वितडावाद खड़ा किया। चिति को 'प्रतीकित स्वप्नों' द्वारा समझने-सबेदने की बात ज्वादा संगत है। यह बात अंतर्साक्षी सामाजिक यथार्थता के सज्ञान से भी जुड़ी है। अतः चिति का मशीनी बहिष्कार कदापि नहीं होना चाहिए।

१. 'साइको एनेलिटिक एक्सप्लोरेशन इन आर्ट', प्रॉन्ट फ्रीड, पृ० २५६।

मनोविज्ञान ने, चिति के बजाय चेतना को केंद्र में गभित करके, स्वयं मे चिति को अलग करने का विभ्रम फँलाया है। मनोविज्ञान मे चितिमूलक मानवीय प्रकृति के बजाय मानवीय व्यषितत्व को प्रधानता मिली। यह सही है। किंतु मानवीय व्यषितत्व को प्रधानतः स्नायुमंडल के प्रसंग मे ही रखा गया। नये मनोवैज्ञानिक कंडीशंड रिफ्लेक्स को भी शामिल करने की अनबन कोशिशें करते हैं। अलवत्ता प्रत्यक्षीकरण तथा शिक्षण (पर्सॅशन एंड लर्निंग) के क्षेत्र मे मनोविज्ञान की खोजें समन्वयात्मक हैं।

अतएव चिति-लीला के प्रकाशन के लिए हमे अकेले स्वप्न तथा अबचेतन के अमूर्त बिंदुओ को ही नही, बल्कि स्नायुमंडल और प्रत्यक्षीकरण के चक्रो का भी अंगीकार करना होगा। अतएव मनोरोग-चिकित्सकों के 'चिति के आधुनिक धन्वतरि' होने के दावे हमे कैसे मंजूर हो? हम तो 'चिति के हमदम और दोस्त' होने की बातें करते हैं। इस भूमिका मे हम विचारधारक तथा सामाजिक सौदर्यवेत्ता हैं। अत प्रतीक (सिबल) तथा विचार (आइडिया) —ये ही चिति के दो आकर्ण-लोचन हैं।

### (८) रूपकत्व और रूपांतरण

जिस तरह कोई हरसिगार का वृक्ष अपने फूल उगाता-खिलाता है, उसी तरह 'चिति' अपने प्रतीकों की सर्जना करती है। लेकिन वृक्ष की जड़ों की तरह चिति का आधार भी मानवशरीर, मस्तिष्क (ब्रेन), भौतिक जगत्, पदार्थ है जो मात्रा से गुण में रूपांतरित होता है। सामाजिक जीवन की बुनियाद के बिना चिति-प्रक्रिया की बात ज्यादा सार्थक नही है; तथा व्यावहारिक कर्म के बिना प्रतीकों के कार्यधर्म का अनुमान बेहद अधूरा, गलत जोर एकांगी है। प्रतीको का उद्भव चिति द्वारा होता है; चिति भौतिक मानव-मस्तिष्क की चेतना का धर्म है; मानव-अस्तित्व इस चेतना का निश्चय करता है; तथा यह चेतना आर्थिक संबंधो, श्रम के विभाजन, सामाजिक संबंधों द्वारा निर्धारित होती है। इसलिए असली चुनौती तो यह है कि सही विचार और जीवंत प्रतीक कहा से आते हैं? वे दोनों एक द्वंद्वात्मक प्रक्रिया से उपजते हैं; न कि अकेले रहस्यात्मक इंद से। सर्वप्रथम सारा ज्ञान प्रत्यक्ष (पर्सॅचुअल) होता है। तब वह छलाग लगाकर अवधारणात्मक (कांसॅचुअल) अर्थात् विचार (आइडिया) बनता है। अतः अवधारणा मे प्रत्यक्षीकृत ज्ञान का केंद्रीभवन होता है। इसके बाद नाना व्यवहारो (प्रेक्टिसेज) की कसौटी पर विचारो की परख होती है। तब विचार ही कार्य (ऐक्शन) तथा प्रतीक (सिबल) के युगल बनते हैं। अतः ज्ञान के विचार, प्रतीक तथा व्यवहार जैसे स्वरूप प्रतिविबात्मक हैं अर्थात् इस व्यापार में अस्तित्व से सत्ता, भूत से चेतना, मात्रा से गुण मे रूपांतर (मेटामर्फोसिस) होता है। इस प्रक्रिया मे प्रतीक सेतु का कार्यधर्म निबाहता है। अतएव हमारे मत से निर्धारित विषय फिलहाल अधूरा तथा एकांगी है। इसमे दूसरे खंड 'सामाजिक जीवन मे कर्म के प्रतीक-धर्म' का भी होना लाजिमी है। अततः यह मूल सवाल बाकी

ही रह जाता है : "कहाँ से मही विचार और प्रगतिधर्मा प्रतीक आते हैं ?"  
हमराहियो, यही अगली तथा असली चुनौती है !

×

×

×

पौचवें अध्याय में 'मिथक और भाषा' और इस अध्याय में चिन्ति-लीला में 'प्रतीक' के गुंफित एवं संकेंद्रित अनुशीलन के उपरांत समकालीन कला एवं साहित्य के आधुनिक सौंदर्यबोध-दर्शन की महत्तम कसोटिया 'विम्व' तथा 'विचार' उभरती हैं । अतः अब हम उनका दर्शन-दिग्दर्शन करेंगे ताकि मूल्यांकन और समकालीन विचार-दर्शन की सही धाराओं की भी पृष्ठभूमि प्रस्तुत हो जाए ।

## बिंबों का सौंदर्यात्मक प्रत्यक्षीकरण तथा माक्सिय 'राफ़ेलीकरण' एवं 'रेम्ब्रांकरण'

हमारा पहला और समस्त इंसानी कार्यकलाप शुरू ही प्रतिबिम्बन अथवा अनुचितन (रिफ्लेक्शन) से होता है। जब बाह्य जगत् हमारी इंद्रियों पर प्रभाव डालता है तो चेतना में वस्तुगत विषय (आब्जेक्ट) का प्रतिबिम्बन होता है। ऐसे चित्तमूलक प्रतिबिम्बन या चित्तमूलक अनुचितन—साइकिक रिफ्लेक्शन—को 'प्रत्यक्षीकरण' (पर्सैप्शन) कहा जाता है।

जाहिर है कि प्रत्यक्षीकरण ऐंद्रियक है और अनुचितनात्मक भी; कलात्मक है और दैनंदिन भी; वैयक्तिक है और वर्गीय भी; ऐतिहासिक है और तात्कालिक भी। इसमें आत्मनिष्ठ एवं बाह्यनिष्ठ घटकों की, अंश और अशी की, स्थूल और सूक्ष्म की, प्रतीति और सारस्व की द्वंद्वात्मक एकता होती है। अतएव इतिहास एवं संस्कृति के प्रायः सभी धारणात्मक, कर्मी और प्रतीकात्मक रूपों की शुरुआत नाना भांति के प्रत्यक्ष 'बिंबों' (इमेज) से होती है। अतएव 'वस्तुगत यथायंता' का अनुचितन कराने वाले पहले इंद्रिय-हरकारे बिंब ही हैं।

बिंबों का प्रत्यक्षीकरण ज्ञान-मीमांसा (एपिस्टेमोलाजी) के क्षेत्र में, तथा उनका सौंदर्यबोधोघात्मक प्रत्यक्षीकरण सौंदर्यबोधशास्त्र के क्षेत्र में अनुप्रवेश कराता है। यही नहीं, सामान्य प्रतिबिम्बन तथा चित्तमूलक अनुचितन के बीच भी अंतर है।

१. —'वस्तुगत' (आब्जेक्ट) का मतलब उन घटकों से है जो जनता तथा व्यक्ति में स्वतंत्र होते हैं और अपने कार्यकलाप की सीमा तथा दिशा का निर्धारण छूट करते हैं। प्राकृतिक दशाएँ, सामाजिक अवस्था, और विचारधारात्मक विकास आदि ऐसे ही वस्तुनिष्ठ घटक हैं।... इनकी भूमिका प्रमूख हुवा करती है।

—'यथायंता' वस्तुओं का सारस्व (बोद्ध्य) है; वस्तुओं में से सारस्व (एसेंस) है। यह सारस्व-धूम्यता की विरोधी है। यथायंता 'वास्तविकता' (एक्जिस्टेंस) ने भी भिन्न है क्योंकि वह (परवर्ती) प्रदत्त वस्तु के सभी सारस्व एवं निस्सारस्व की उपस्थिति वाला अभिव्यक्त है।

सामान्य प्रतिबिंबन पदार्थ के सामान्य भौतिक गुणों से संबंधित है [दृश्य-न्याय], लेकिन चित्तमूलक प्रतिबिंबन या अनुचितन जीवित प्राणियों (पशु और मनुष्य) के मस्तिष्क में वस्तु के कार्य के परिणाम से व्युत्पन्न होता है [मनोमुकुर-भाव]। चित्तमूलक अनुचितन को ही सही अर्थों में प्रत्यक्षीकरण कहा जा सकता है। इस तरह प्रत्यक्षीकरण और अनुचितन (रिप्लेयशन) को अंतर्बद्ध किया जा सकता है। इनके बीच कुछ समाकृतिक (आइसोमॉर्फिक) संबंध हैं। कलार्बिबों के ससार में 'सादृश्य' एवं 'तुलना' के संबंध ऐसे ही हैं जिनसे अलंकार-रथों तथा शैली-मार्गों का आलोकमय उन्मीलन होता है।

हमारे प्रमस्तिष्क बाह्यकों (सेरिब्रल कोर्टेक्स) पर वस्तु या प्रमेय या आब्जेक्ट का कार्य अंकित होता है। कार्यांकन का प्रथम माध्यम इंद्रियाँ हैं। अतः पहला चरण इंद्रिय-बोध का है जब वस्तुविशेष के कार्य (छाया) का स्पष्ट संमूर्तन होता है। यहाँ बिंब अद्भुत होता है। दूसरे चरण में कार्यफल का विश्लेषण-संश्लेषण जारी रहता है और बिंब का एक उच्चतर रूप अर्थात् धारणा (कांसेप्ट) प्राप्त होता है जो ऐंद्रियक बिंब की तरह विशिष्ट और मूर्त न होकर, अब सामान्य और अमूर्त (छाया की मनोछाया) होता है। उसमें स्मृति-अंश भी रंजित हो जाता है। तीसरे चरण में चेतना के इंद्रियबोध वाले स्तर में गुणारमक छलांग लगती है और बिंब तथा धारणाओं के संसार से उत्तरोत्तर 'प्रतीक' तथा 'विचार' प्रतिरूपित हो उठते हैं।

अतः प्रत्यक्षीकरण—जो यथार्थता की बुनियाद है—हमेशा ही उभयपक्षीय है। वस्तुगत यथार्थता अवलोकितेश्वर की प्रतिमा और हिमालय पर्वत, रंगों के धब्बों और नदियों-घाटियों की तरह जड़ा हुआ नहीं है। इसकी मीमांसा में मानवीय क्रिया तथा मानवीय सहिष्णुता एक शक्ति के रूप में प्रवाहित होती रहती है। वस्तुगत यथार्थता प्रत्येक ऐतिहासिक काल में, प्रत्येक सामाजिक अवस्था में, प्रत्येक सांस्कृतिक पैटर्न में, प्रत्येक वर्ग में, प्रत्येक सामाजिक समूह में तथा प्रत्येक व्यक्ति में, भिन्न-भिन्न सापेक्ष ढंग से, शक्ति तथा चिंतन तथा प्रत्यक्षीकरण के रूप में परिवर्तित-रूपांतरित होकर मुक्त प्रवाहित होती है। वस्तुगत यथार्थता के ये कार्य व्यक्ति के स्मृत-अंश के रूप में, अतीत के संक्षोभ (ट्रौमा) के रूप में, मानवता के जातीय अतीत एवं सामूहिक अवचेतन में प्राचीन संस्कार-लेखों (एनग्राम्स) के रूप में अंकित होते हैं। व्यक्ति के अंकन चित्तमूलक बिंब, राष्ट्र के अंकन मिथक-बिंब, तथा मानवता के आनुवंशिक एवं सांस्कृतिक अंकन आद्यादिम-बिंब (आकॉटाइपल इमेज) कहे गये हैं। यह एक व्यापक विभेद है। तथापि इनसे मस्तिष्क-क्रिया के दो आयाम उन्मीलित होते हैं—

(क) यथार्थता प्रस्तुत वातावरण में से ऐतिहासिक, सामाजिक या वर्गीय विभेद बताती है तथा व्यक्ति-रुचि एवं जातीय संस्कारों के आधार पर चुनाव करती है; और

(ख) यह अपनी सीमा के परे भी गमन करती है और स्वयं में, पुनरुत्पादन तथा प्रक्षेपण के द्वारा, जोड़तोड़ भी करती है।

इस मानसिक क्रिया से यह स्पष्ट होने लगता है कि सही प्रत्यक्षीकरण और सौंदर्यात्मक प्रत्यक्षीकरण के बीच 'पद्धति' का अंतर है। इससे हम बाद में उलझेंगे। सही प्रत्यक्षीकरण में एक तो स्वयं वस्तु की संरचना (स्ट्रक्चर) होती है और दूसरे उस (बाह्य वस्तु) के बिंब की संरचना। हमारे संज्ञान की प्रक्रिया में ये दोनों ही सक्रिय होते हैं। प्रत्यक्षीकरण के अंतर्गत वस्तु की संरचना उसकी सामान्य धारणाओं के निर्माण का आधार बनती है, तथा उसके बिंब की संरचना नाना भाति के सूत्र-बंधो तथा सूत्रसंबंधों की विशिष्ट सामग्री प्रदान करती है। यह सामग्री पुनरुत्पादक (रिप्रोड्युक्चर), अनुकृतिपरक (माइमेटिक), सृजनात्मक (क्रिएटिव), प्रक्षेपित (प्रोजेक्टेड), रूपांतरित (ट्रांसफार्मड), कायाकल्पित (मेटामॉर्फोस्ड), रूपकान्वित (मेटाफोराइज्ड), प्रतीकित (सिंबोलाइज्ड) आदि होकर बिंबों के अनेक स्वरूपों तथा स्वभावों का विन्यास करती है। यह चितिलीला का ललित कार्यविलास है। यह स्थापना भी क्रांतदर्शी है : सौंदर्यतत्त्व में।

यथार्थता के 'कलात्मक प्रतिबिंबन' (अनुचितन) में ही सौंदर्यात्मक प्रत्यक्षीकरण आबिर्भूत होता है।

स्पष्ट है कि यथार्थता कलात्मक प्रतिबिंबन एक कलाकार के द्वारा होगा तथा एक कलात्मक पद्धति से होगा। विशिष्ट माध्यम के आदेश तथा प्रकृति के अनुशासन से प्रत्येक कलारूप में कलात्मक प्रतिबिंबन की पद्धति भी विशिष्ट होगी। हाथीगुंफा में खुदी दुर्गा की शिला रचना, और निराला-कृष्ण 'राम की शक्तिपूजा' में अंकित दुर्गा-वर्णन भिन्न-भिन्न प्रतिबिंबन-पद्धति के परिणाम हैं। एक ही कलारूप के अंतर्गत विभिन्न कलाकृतियों में यद्यपि माध्यम नहीं बदलता किंतु कृती के चित्तमूलक संस्कारों तथा ऐतिहासिक समाजों के अंतर के कारण शैली एवं मूल्यविधान में तब्दीली आती है : कालिदास के रघुवंशी राम, भवभूति के कर्णालीन राम, तुलसी के लीला-पुरुष राम, और नरेश मेहता के अस्तित्ववादी राम में नाना प्रकार के अंतर हैं। केवल कलाकृति में ही, कलात्मक पद्धति के द्वारा, यथार्थता का प्रतिबिंबन कलात्मक प्रतिबिंबन होता है। पहले की तरह यहां भी देशकाल में अस्तित्वमान एक वास्तविक एवं मूर्त्त ऐतिहासिक वस्तु या विषय; तथा कलाकृति में उसका कलात्मक प्रतिबिंबन—ये दोनों भिन्न-भिन्न हैं। प्रत्युत वस्तु-संसार के एक प्रति-संसार के रूप में कलाकृति का संसार प्रस्तुत होता है। इस तरह एक देशकालसभूत मूर्त्त ऐतिहासिक वस्तु कला में एक देशकाल-बहिर्भूत कलावस्तु (कलाकृति) बन जाती है।

अतएव यथार्थता का कलात्मक प्रतिबिंबन अर्थात् चित्तमूलक अनुचितन एक प्रस्थान-बिंदु भी बन जाता है। इस प्रस्थान-बिंदु को हम त्रिकोण का केंद्र भी मान सकते हैं। यह केंद्र वर्तमान यथार्थता है और निर्धारक भूमिका निभाता है। प्रत्येक ऐतिहासिक काल में इसका (वर्तमान यथार्थता का) स्वरूप भिन्न-भिन्न होता है और जनता के सांस्कृतिक अनुचितन तथा सामाजिक आयास द्वारा गढ़ा हुआ होता है। कलात्मक अनुचितन के अंतर्गत हर युग की (समसामयिक) वर्तमान यथार्थता के प्रस्थान-बिंदु से एक ओर अतीत का पुनरुत्पादन है, तथा दूसरी ओर भविष्य का प्रक्षेपण। अतएव



कलाकृति में मूर्त एवं ऐतिहासिक वस्तु का कलात्मक प्रतिबिम्बन होता है। यह देस-काल बहिर्भूत, अथवा शाश्वत, अथवा अमर, अमर कलासिकी कहलाता है। यह कलात्मक प्रतिबिम्बन अथवा चित्तमूलक अनुचितन प्रधानतः रूपकात्मक एवं साहचर्य-परक (सांस्कृतिक, काल्पनिक, ऐतिहासिक) होता है।

### (क) कलात्मक बिंब और कलात्मक प्रत्यक्षीकरण तथा सौंदर्यात्मक आदर्श

कलात्मक प्रतिबिम्बन ही चित्तमूलक<sup>१</sup> अनुचितन अर्थात् सौंदर्यात्मक प्रत्यक्षीकरण है।

सौंदर्यात्मक प्रत्यक्षीकरण एक कलानिष्ठ विषयी (सब्जेक्ट) के द्वारा होता है और वह एक बाह्य वस्तु, ठोस एवं ऐतिहासिक विषय का होता है—'कलात्मक बिंब' के माध्यम तथा पद्धति से।

चित्तमूलक प्रतिबिम्बन के दो पक्ष हैं : एक तो प्रतिबिम्बन (रिप्लेक्शन) की विषय-वस्तु अर्थात् बिंब है; दूसरा चित्त द्वारा वस्तु के प्रभाव-ग्रहण का संसाधन है।

पहले पक्ष से यह स्पष्ट हो जाता है कि विषय-वस्तु कोई अमूर्त विचार नहीं है, बल्कि ऐसा विचार है जो बिंब में रूपाकृत हो गया है। बिंब हम पर संवेदना की अस्थिर प्रभावना के आगे संवेग के प्रबल प्रभाव डालता है। इस तरह बिंब मनुष्य के संवेगात्मक अनुचितन को अग्रसारित करता है।

वस्तु के किसी खास पहलू का प्रभाव हमारे चित्तन-तंत्र पर छपता है। इसलिए वस्तु के विशिष्ट पक्ष और उसकी छाप के बीच अर्थात् विषय और विषयी के, बाह्य और आंतरिक के, बीच कुछ समाकृतिक संबंध (रिलेशंस ऑफ आइसोमॉर्फिज्म) होते हैं। यह 'समाकृति' रूप की, धर्म की, गुण की, बोध की हो सकती है। इससे यह विभिन्न प्रकार की हो सकते हैं। यह प्रभावसाम्य के कई स्तरों की भी हो सकती है; जैसे, ऐंद्रियक, मानसिक, तार्किक, साहचर्यात्मक, तीव्र, क्षीण, आदि। इस तरह वस्तु की संरचना तथा वस्तुबिंब की संरचना, दो भिन्न-भिन्न चीजें हैं।

इस बिंदु पर हम वस्तुनिष्ठता (आब्जेक्टिविटी) के प्रश्न का सामना भी करते हैं। अनुचितन की विषयवस्तु अर्थात् बिंब में विषयी (कलाकार और सहृदय) केवल अपने इंद्रिय-प्राहको, स्नायुमंडल और मस्तिष्क की दशा ही धारण नहीं करता अर्थात् बिंब कोरमकोर आत्मनिष्ठ नहीं होता। बिंब बाह्यजगत् की विषयवस्तु का धारण करता है अर्थात् बिंब में विषयी का प्रत्यक्षीकरण सचेतन होता है अर्थात् वह वस्तुनिष्ठ विषय का सीधे संदर्शन करता है।<sup>१</sup> इस भांति बिंब के दो मूल अंश

१. मामूली तौर पर 'चित्त' (साइके) को संवेगों, संकल्पों और समारों का संयोगिक कहा जा सकता है। विस्तार के लिए देखें 'चित्त की सीमा में मत्तमुद्य प्रतीक के इंद्रजास'। शीपेंक पिछला अध्याय।

२. देखिए, 'ए रिशयनरी ऑफ फिलासफी', स० रोसेनपाल और मुदिन, मास्को १९९७, पृ० ३८१।

अग्रिम करने की उभय योग्यताएं रखता है।" रूपविधान की सापेक्ष स्वाधीनता अर्थात् 'स्वायत्तता' प्राचीनता के अनुपात से संवर्द्धित होती है। रूपविधान का 'स्यायित्व' विषयवस्तु के पूर्ण अनुशासित तथा शैलिक विकास का संरक्षक भी होता है क्योंकि यह सुगठित संरचना पर बल देता है। मानस ने ग्रीक कला की इसी विशेषता को सराहा है क्योंकि इससे संरचना (स्ट्रक्चर) का यथावत् प्रस्तुतीकरण, संतुलन, नियमितता, अनुपात और सामंजस्य जैसे निश्चित माप (मात्रा) समाविष्ट होते हैं। फलस्वरूप कलाकृति की आंतरिक सघन संरचना में सुसंगति तथा संपूर्णता आ जाती है। इस तरह रूपविधान कलात्मक तंत्र की समष्टि है और यह समग्र सौंदर्यपरक संरचना के अंतर्गत विभिन्न तत्त्वों का सामंजस्यपूर्ण संगठन करता है जिससे एक सिद्ध कलाकृति एक 'स्वायत्त संरचना' भी हो जाती है।<sup>१</sup> किंतु आरंभ से प्रगतिशील विकास को गति देने वाला यह रूपविधान का स्यायित्व जीवंत यथायथा से कटकर रुढ़िवाद या स्रोत भी बन जाता है। तथापि एक गुणात्मक दशा से दूसरी में संक्रमण करने पर पुराने रूपविधान का या तो उन्मूलन होता है, अथवा रूपान्वयन। पुराने रूपविधान के उन्मूलन की यह प्रक्रिया कभी-कभी पुरोगमन भी कर लेती है और पुनः उसी पुराने रूपविधान को पदार्थ कर डालती है। उपर्युक्त आठ या दस द्वंदात्मक एकताएं मिलकर विभिन्न कलाओं में विभिन्न प्रकारों से विविध कलात्मक बिंबों का अनुरंजन करती हैं। प्रत्येक कला (और कलाकृति भी)—कलात्मक बिंब के माध्यम से—यथार्थता का प्रतिबिंबन एवं पुनरुत्पादन अपने ही निजी ढंग से करती है क्योंकि हर एक की वस्तु, साधन और सामग्री में विभेद होता है। यहां यह भी ध्यातव्य है कि विभिन्न कलाओं तथा प्रत्येक कलाकृति में उपर्युक्त आठों द्वंदात्मक एकताएं नहीं मिलती बल्कि प्रत्येक कला की सामग्री, विषयवस्तु, शैली, माध्यम आदि के अनुसार एक या कुछ एकताओं का कार्यकलाप मिलता है। इसके अलावा यह तथ्य भी महत्वपूर्ण है कि विशिष्ट कला के अनुरूप समाहित उपर्युक्त एकताएं ही चरित्रों, घटनाओं, परिस्थितियों आदि के बिंब (इतिवृत्त तथा विवरण, चित्रण तथा गल्पन) भी रचती एवं रंजित करती हैं जिससे आद्य संवेगभूमि (स्यायीभाव, अभिघा) पर एक ओर सामान्य विचारों तथा आवेशों की एवं दूसरी ओर विशिष्ट सौंदर्यानुभूति तथा मानवीय अनुभवों की अभिव्यंजना होती है। 'कलात्मक बिंब' की ज्ञानमीमांसा तथा सौंदर्यदर्शन का संसार यही है।

उपर्युक्त संसार में कलात्मक बिंबों के विभिन्न समाकृतिक प्रकार, तथा प्रभावनसंभूत विभिन्न रंजक धरातल प्राप्त होते हैं। यदि समाकृति (आइसोमाफिज्म) के क्षेत्र में बिंबों को 'रूपक' का पर्याय अथवा विषयार्थ माना जाता है, तो इंद्रिय-रंजकता के धरातल पर उनके दृश्य, स्पर्श, श्रवण, रसना और गंध को लेकर ऐंद्रियक

१. 'ए बिबशनरी आफ फिनासफी', रोडेनपाल और यूनिन, पृ० १६३-१६४।

२. देखिए, "मानस और एनेस के सौंदर्यशास्त्रीय विचार", स्टेफान मारग्रेफी, 'आलोचना', बंक १५, १९७०।

विभेद हो जाते हैं। रूपक से आगे यदि उन्हें (अतिशय-गर्भता के कारण) अलंकार-शोभा से जोड़ा जाता है, तो अनुभूति की गहराई में (स्मृति-गर्भता के कारण) उन्हें भावों, चरित्रों, धारणाओं आदि के साहचर्यमूलक पुनर्निर्माण से संलग्न किया जाता है। यदि जुग मानवता के शंशव के पूर्वाघातों को आदिम बिब मानते हैं, तो कुछ के द्वारा विशिष्ट संस्कृति और जाति के अतीत के संस्कारित अनुभवों को मिथक (सामूहिक बिब) तथा सांस्कृतिक पैटर्न की शक्ति माना जाता है। आवेगशील (काइनेस्थेटिक) बिबों के अंतर्गत सहसंबंध बिब (साइनेस्थेटिक) तथा समानुभूतिपरक (इंवेथिक) बिब प्रभावन-स्तरो के नये भेदक एवं उद्घाटक हैं जिससे चित्त में चमत्कार, गत्यात्मकता, परिवर्तनशीलता (द्रवण, दीप्ति, द्रुति) आदि के द्वारा बाह्य यथार्थता मानवीयकृत होती है। इसके अंतर्गत ही प्रातीतिक (आइडेतिक), ताप-बोधक (धर्मल), रासनिक (गस्टेटरी), गत्यात्मक (मोटर) बिब आदि भी स्वीकृत हुए हैं। सी० डी० लेविस, रिचर्ड हर्टर फाले, ई० जे० फर्लाग, राबिन स्केलटन, एच० क्यूम्बे, स्पेजियन, आदि ने विभिन्न आधारों पर कलात्मक बिबों का अपना-अपना वर्गीकरण किया है। तथापि इनके मूल में वस्तुनिष्ठता के प्रत्यक्ष लक्षण तथा समाकृति के आलंकारिक उपलक्षण ही हैं। ये दोनों ही मिलकर कलात्मक बिबों की विपुल राशि, असंख्य भेदों, और अनंत प्रभावों का एक कलात्मक-संज्ञानात्मक-वैचारिक संसार बनाते हैं।

जब मनुष्य संसार से अपने बहुमुखी संबंधों को संवेगात्मक प्रतिबिंबन द्वारा ग्रहण करता है तो वह 'बिबों-मे-चितन' करता है। एक सौंदर्यमुखी मनुष्य (कलाकार, आशसक) जब कलात्मक बिबों में चित्तमूलक अनुचितन करता है तो उसे कलात्मक प्रतिबिंबन कहा जाता है। कलात्मक प्रतिबिंबन एकसाथ संवेगात्मक, साहचर्यपरक तथा रूपकात्मक होता है। अतः यह वस्तुनिष्ठ प्रतिबिंबन या वस्तुगत अनुचितन का एक विलक्षण स्वरूप है।

कलात्मक प्रतिबिंबन केवल अनुचितनात्मक ही नहीं होता, बल्कि पुनरुत्पादक, सर्जनात्मक और प्रक्षेपणात्मक भी होता है। फलतः एक अमूर्त भाव, या स्मृति छाया, या मूर्त वस्तु का 'विषयीकरण' (आब्जेक्टिफिकेशन) होता है जिसका पूर्ण समाहार एक कलाकृति है। विषयीकरण के अंतर्गत यथार्थता का प्रतिबिंबन, सर्जना और अभिव्यंजना की तृयी शामिल हो जाती है। इसलिए विषयीकरण प्रत्येक कला में भिन्न-भिन्न होगा क्योंकि प्रत्येक कला का माध्यम, शिल्प, सामग्री और वस्तु भिन्न-भिन्न होती है। विषयीकरण-चक्र में एक ओर तो विषय और विषयी के संबंध गुंथे हैं; दूसरी ओर कलाकार और रसिक के तदाकृत संबंध भी बंधे हैं। वस्तुतः विषयीकरण का पहला पक्ष सृजन-प्रक्रिया से तथा दूसरा संप्रेषण-प्रक्रिया से जुड़ा है। इस तरह हम वस्तुनिष्ठ प्रतिबिंबन से सौंदर्यबोधकात्मक विषयीकरण की ओर प्रयाण करते हैं। विषयनिष्ठ या वस्तुनिष्ठ (आब्जेक्टिव) प्रतिबिंबन में एक त्रिकोणात्मक संबंध होता है : (१) मस्तिष्क से स्वतंत्र बाह्य यथार्थता (सामग्री); (२) स्वतंत्र रूप से अस्तित्वमान संबंधताएं, जो चेतना का निर्धारण करती हैं (उत्पादन संबंध);

(३) समग्र रूप में यथार्थता का प्रतिबिम्बन या प्रत्यक्षीकरण एवं पुनरुत्पादन करने की विषयीकर्ता (सब्जेक्ट) की पद्धति ।

इस उपक्रम में पहले बाह्य यथार्थता मनुष्य के मस्तिष्क से स्वतंत्र होती है और निर्माण के पश्चात् कलाकृति हमारी चेतना से स्वतंत्र हो जाती है । सौंदर्यवस्तु या कलाकृति की इस स्वायत्तता में 'आत्मनिष्ठीकरण' (सब्जेक्टिफिकेशन) की प्रक्रिया डलती है ।

आत्मनिष्ठता (आत्मपरकता - सब्जेक्टिविटी) केवल एक व्यक्ति को दूसरे मनुष्य से विभिन्न ही नहीं करती बल्कि इस पर भी निर्भर करती है कि कर्ता या विषयी में वहिर्गत अथवा वस्तुनिष्ठ (तत्त्व) किस माप तक सघनीभूत हुआ है । इस तरह सही आत्मनिष्ठता के अंतर्गत व्यक्ति की अंतर्दृष्टि की वैयक्तिकता और विश्वदृष्टि की सामाजिकता—इन दोनों का कातसंयोग होता है । इसलिए एक ही विश्वदृष्टि की सामाजिकता से अनुप्राणित लियोनार्दो द विंची और माइकेल एंजिलो, मैक्सिम गोर्की और शोलोखोव, नागार्जुन और गजाननमाधव मुक्तिबोध में अंतर्दृष्टि की वैयक्तिकता के भेद हैं; तथा एक ही सांस्कृतिक अंतर्दृष्टि से संवलिप्त निराला और प्रसाद, कबीर और तुलसी, राजकमल चौधरी और सीमित मोहन की विश्वदृष्टि की सामाजिकता में विभेद हैं । इस तरह कलाकार की इच्छाओं और अंतर्दृष्टि की वैयक्तिकता की विशेष तथा महत्त्वपूर्ण भूमिकाएं होती हैं । कलात्मक प्रत्यक्षीकरण में कलाकारों के प्रिय विषयों का प्रभावंडल, स्मृत चित्रों की वारवार आवृत्ति वैयक्तिक शैलियाँ और रीतियाँ आदि आत्मनिष्ठता का प्रमुख परिणाम हैं ।

कर्ता या विषयी विषय का सृजन तथा पुनरुत्पादन, दोनों ही करता है । उसके सृजन-पुनरुत्पादन के पहले प्रकृति में 'रघुवध' महाकाव्य, अर्जुन गुफाएं, कोणार्क मंदिर अथवा 'गोदान' उपन्यास आदि का अस्तित्व तक नहीं था । देशकाल के अक्ष में, तथा समाज-इतिहास के परिवेश में कलाकार कुछ वैयक्तिक एवं वर्गीय, सामाजिक एवं ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्यों का आयत्तीकरण करता है । इन्हें हम (मागरेट मीड-सम्मत 'सांस्कृतिक पैटर्न' के समतुल्य) 'सौंदर्यात्मक आदर्श' (एस्थेटिक आइडियल) कह सकते हैं ।

सामाजिक वातावरण के अनुकूल, सौंदर्यात्मक आदर्शों के समतुल्य तथा अंतर्दृष्टि की वैयक्तिकता के अनुसार ही कलाकार (विषयी) अपनी कलात्मक पद्धतियों के द्वारा प्रकृति की वस्तुओं का रूपांतर करता है । वह प्रकृति की वास्तविकता का सामना स्वयं प्रकृति का ही मानवीयकरण (ह्यूमेनाइजेशन) करके करता है । प्रकारांतर से इस प्रक्रिया में वह अपना भी विषयीकरण (आब्जेक्टिफिकेशन) कर डालता है । पहली प्रक्रिया में मनुष्य का प्राकृतिक अस्तित्व मानवीय अस्तित्व हो जाता है तथा दूसरी में वह ऐसा सामाजिक मनुष्य हो जाता है जिससे फला की सामाजिक प्रकृति का उन्मीलन होता है । कलाकृति और व्यावहारिक वस्तु, दोनों ही प्रकृति के

१. के० डोलगोव, 'आब्जेक्ट एंड सब्जेक्ट', पृ० ६२, "आर्ट एंड सोसायटी", मास्को, १९६८ ।

विशिष्ट सामाजिक स्वरूप की देन हैं और दोनों में ही मानवीय श्रम (सर्जनात्मक/उत्पादक) लगा है और दोनों का ही कोई सामाजिक रूप (अभिव्यंजना/उपयोगिता) भी है। इसलिए कलात्मक प्रत्यक्षीकरण की उभयात्मक प्रक्रिया में प्रकृति का मानवीयकरण तथा सामाजिक मनुष्य का सौंदर्यतात्विक विपयीकरण होता है।

ये दोनों करणीयताएं शाश्वत और निर्विकल्प न होकर सापेक्ष तथा सामाजिक-ऐतिहासिक हैं और 'सौंदर्यात्मक आदर्शों' के घेरे में घटित होती हैं। सौंदर्यात्मक आदर्श नैतिक आदर्श या सामाजिक-राजनीतिक आदर्शों से भिन्न है। यह मनुष्य के सौंदर्यबोधोघात्मक कार्यकलापों का प्रमुख नियामक है। वेशभूषा, रुचि, फैशन, अंतर्कंठ-सज्जा आदि भी इसमें शामिल हैं। सौंदर्यबोधोघात्मक आदर्शों का मनुष्य के संवेगात्मक-सौंदर्यबोधोघात्मक अनुभव से पृथक् कोई अस्तित्व नहीं है। अतः यह सौंदर्यतात्विक प्रत्यक्षीकरण का सर्वोच्च आशंसापरक-संवेगपरक प्रमानक है। अतः यह मूर्त और दृश्य, साकार और ठोस है। अतः यह सामाजिक विकास के मूलभूत आकृतिबंधों तथा प्रवृत्तियों का प्रतिबिम्बन करता है।

सौंदर्यात्मक आदर्शों का विधान एक तो सीधे जीवन के अनुप्रभावों से आता है। ये अनुप्रभाव मूर्त सौंदर्यात्मक अंकन बन जाते हैं। दूसरा स्रोत कलाकृतियाँ हैं जहाँ कलाकार का लौकिक संज्ञान कलात्मक बिंबों में साकार हो जाता है। इस तरह सौंदर्यबोधोघात्मक अनुप्रभाव और कलात्मक बिंबों का जो समन्वय और संस्करण होता है, वह सृजनात्मक 'कल्पना' की पद्धति है और उसका परिणाम ही सौंदर्यात्मक आदर्श है।<sup>१</sup> यहाँ यथार्थता और संभावना, वास्तविकता और कल्पना की कंटेगरियों का अनुपम संयोग है। निष्कर्ष मही है।

वस्तुतः सौंदर्यात्मक आदर्श एक प्रारूप (माडल) है। यह वास्तव में अस्तित्वमान वस्तुओं एवं संबंधताओं का एक आकृतिबंध है जो उनमें बिंब, भाव, अनुभव, माप, रूपविधान, संगति, सौंदर्य आदि की यथासंभव श्रेष्ठतम संभावनाओं को संचित तथा उपलब्ध करता है। अतः एक ओर इसमें यथार्थता और संभावना की एकता है, तो दूसरी ओर विषयवस्तु एवं रूपविधान, मात्रा एवं गुण, सारत्व एवं संघटनादि के द्वंद्वतात्मक संघर्ष भी हैं। अतः एकता और संघर्ष, एकान्विति और द्वंद्व के नियम से सौंदर्यात्मक आदर्शों का मूर्त सामाजिक एवं ऐतिहासिक विधान होता है। इसलिए इसमें प्रत्यक्षीकरण और सर्जना का संयोग होता है और इसीलिए 'यह व्यक्ति, या वर्ग, या संपूर्ण समाज की संपूर्णता और परिपूर्णता की अवधारणा है जिससे अनुप्राणित होकर मनुष्य अपना भी पुनर्निर्माण करता है।' इस भाँति सौंदर्यात्मक आदर्श कलाकृति के सर्जन और मनुष्य के अनुरंजन के लिए [मानो सुपरिगठन (सुपर स्ट्रक्चर) के अंतर्गत ही] मूलाधार की भूमिका निभाते हैं।

जिस तरह दो स्रोतों (जीवन के सीधे अनुप्रभाव तथा कलात्मक बिंब) से सौंदर्यात्मक आदर्शों का विधान होता है उसी तरह उनका प्रभाव भी दो प्रकार से

१. ओ० लामिन, 'एस्थेटिक आइडियल' (पृ० ४६, ५१); "आर्ट एंड सोसायटी", मास्को, १९६८।

होता है : यथार्थता के सीधे प्रतिबिम्बन से (जैसे चित्रकला, शिल्पकला, रंगमंच में) ; तथा यथार्थता के परोक्ष प्रतिबिम्बन से (जैसे संगीत, काव्य, नृत्य में) ।

इस तरह सौंदर्यात्मक आदर्श ठोस सामाजिकार्थिक रूपायनों से अनुमानित होते हैं। वे निर्विकल्प और शाश्वत नहीं होते। उनका विन्यास वर्ग तथा समाज-व्यवस्था के समतुल्य होता है। उनके विन्यास में एक आयाम यथार्थता के जीवंत प्रतिबिम्बन का, तथा दूसरा संवेगात्मक-विचारधारात्मक आकलन का होता है। यही उनकी प्रकृति और सस्कृति है।<sup>१</sup> वर्गों और व्यवस्थाओं से अनुरूपित अतीत के सौंदर्यात्मक आदर्शों में भी मानवीय व्यक्तित्व के कुछ सामान्य मानवीय तत्त्व रहे हैं जिन्हें ऐतिहासिक कालों में सिद्ध किया गया है। सामान्य मानवीय तत्त्वों का आविर्भाव तभी संभव है जब कलाकृति एक स्वायत्त संरचना हो, तथा सौंदर्यात्मक आदर्श की धुरी में एक सिद्ध कलाकृति भी हो। कलावस्तु और सौंदर्यानुभूति की स्वायत्तता वस्तुतः विषय और विषयी के बीच के स्वायत्त संबंधों से ही उपजती है। मार्क्सिय सौंदर्यबोध के अनुसार कलात्मक मूल्यों के अनुभव के क्षणों में, या अन्य मानवीय कार्यकलापों के विषय में, या बृहत्तर संदर्भों में तो दोनों (विषय एवं विषयी) में से प्रत्येक अपेक्षतया स्वायत्त होता है।

कलात्मक विव—कलात्मक प्रत्यक्षीकरण—सौंदर्यात्मक आदर्श—सिद्ध कलाकृति—इनके चतुष्टय का एकतान सौंदर्यव्यापार का यह दिग्दर्शन अब हमें आगे ले जा सकता है।

### (ख) कलात्मक प्रत्यक्षीकरण की प्रकृति तथा प्रवृत्ति

कलात्मक विव और कलात्मक यथार्थता के संलयन का अनुपम दृष्टांत नृत्य है : विशेष रूप से कथक, भरतनाट्यम, कथकली (और बेले) आदि !

पहले इन नृत्यों का विकास मंदिरों तथा राजसभाओं में हुआ था तथा इनकी दर्शक-मंडली सम्राटों-सामंतों की ह्रांती थी। आजकल इनकी अनुष्ठान-भूमि मंदिरों तथा दरबारों के बजाय रंगमंच है, और दर्शक टोली सामंतों के बजाय सामान्य आशसकों की हो गयी है। आजकल प्रस्तुतीकरण की प्रधानता हो गयी है। अतः प्रकाश-संयोजन, अग-सज्जा, वेशभूषा, ध्वनि-संयोजन आदि के अभिनवीकरण के साथ-साथ नयी-नयी विचारवस्तुओं (थीम्स) तथा नयी-नयी शैलियों का ग्रहण हुआ है। अतः आज 'सौंदर्यात्मक आदर्श' बदले हैं। इसके लिए पहले उदयशंकर जैसे, और अब प्रताप पवार तथा नरेंद्र शर्मा जैसे नृत्यलिपिकार (कोरियोग्राफर) सामने आये। नृत्यलिपिकार के साथ-साथ संगीतकार की भूमिका गुथी। अल्ला रक्खा और लतीफ अहमद खान (तबला), रविशंकर (सितार), विरजू महाराज (सरोद) आदि ने समीत-बिंबों का संयोग कराया। इस भूमिका पर आजकल प्रताप पवार-प्रिया पवार की कथक-जुगलवंदी, नरेंद्र शर्मा-कुमकुम-माधुर का कामायनी-नृत्यनाट्य का प्रस्तुतीकरण एकबारगी

१. देखिए, ए० घाचेंब, 'एस्पेटिव एंड मोरानिटी' (लेख), वही, पृ० १५।

नर्तकों के शरीर को ही कलात्मक बिंब में रूपांतरित कर देता है ।

नृत्यलिपिकार और संगीतकार के सहयोग से स्वयं नर्तक और नर्तकी (के शरीर) ही कलात्मक बिंब हो जाते हैं । उनके शरीर का सौंदर्यबोध (नयनिष्ठ-वर्णन के विपरीत) लगातार स्वास्थ्य (योग), ताल (रिदमिक्स) तथा श्रौड़ा (एथलेटिक्स) से संस्कारित रहता है । मुद्राएं (जेस्चर्स) विषयवस्तु बनती हैं । उदाहरणार्थ पवार-दंपती का शारीरिक सौष्ठव, अंगों का सहज समन्वय तथा सामंजस्य, और आमद, तोड़े, टुकाड़े, तत्कार आदि की बंदिशों ने मिलकर उनकी कथक जुगलबंदी में कथानक को भी पिरो दिया है । इसी तरह नरेंद्र शर्मा और कुमुदुमा माथुर ने 'कामायनी' के कथात्मक बँले को नृत्यरचना की है । जरा आगे बढ़कर प्रिया पवार के 'अभिसारिका' नृत्य की थोड़ी तुलना गालिना उलानोवा के 'रोमियो-जुलिएट' नामक बँले से करें जहाँ वह नृत्य को ही प्रेम का मूर्तरूप बना देती है अर्थात् उसका संपूर्ण नृत्य कलात्मक बिंबों का एक सिलसिला बन जाता है और एक गद्यात्मक-परिवर्तनशील प्रत्यक्षीकरण भी ! इसी तरह माया प्लियोत्सकाया जैसी चपलचरण बँलेरीना के 'हंसनृत्य' में हम मानवशरीर का हंस में कायाकल्प (मेटामॉर्फोसिस) होना बेहद तीव्रता से महसूस करते हैं । तब वह प्रोकोफ़ेव के संगीत तथा चायकोव्स्की की नृत्य-लिपि से तराशी हुई हंसिनी बनकर अपूर्व लालित्यपूर्ण नृत्य करती है और साक्षात् श्रृंगारभाव का ही मूर्तरूप हो जाती है । सोनल मारनसिंह और संयुक्ता पाणिग्रही भी ऐसी बिंबधारा होकर मुद्रावाहित होती हैं ।

इस तरह नृत्य के प्रत्यक्षीकरण में विषय और विषयी का, विषयवस्तु और रूपविधान का, वस्तु और बिंब का अद्भुत संलयन होता है । नृत्य में नर्तक (का शरीर) ही एक गतिमान-रूपांतरित-मृजनात्मक बिंब बन जाता है और संपूर्ण नृत्य-नाट्य श्रम और श्रौड़ा, कला और जीवन, यथार्थता और कल्पना का समन्वयबिंदु बन जाता है । इसीलिए हमने सबसे बिलक्षण और सर्वसमावेशी कला-बिंबरूपों का यह उदाहरण सर्वप्रथम चुना ।

इसलिए सौंदर्यात्मक 'स' में गैर-सौंदर्यशास्त्रीय संदर्भ प्राथमिक महत्त्व के होंगे लेकिन कलात्मक सजंजा समकालीन सौंदर्यशास्त्रीय परिकल्पना के ऊपर ही होगी और सौंदर्यबहिर्भूत तत्त्वों की उत्प्रेरणा कायम रहेगी ।

इसलिए एक व्यक्ति संपूर्ण 'स' के किसी एक अंश का ही प्रत्यक्षीकरण करता है । मेघ-शावक (भौतिक तथा जैविक तथा सौंदर्यात्मक) की संपूर्णता तथा चयन, दोनों के लिए—इंद्रियबोध के अतिरिक्त—किसी जटिल दर्शन अर्थात् सैद्धांतिक दृष्टि-कोण का दखल होता है जो वर्ग-समाज के विकास तथा यथार्थता के अंतर्विरोधों से अनुकूलित है । इसलिए हम संपूर्ण यथार्थता का पूरी तरह इंद्रियबोध कभी नहीं प्राप्त कर पाते; हम अक्सर उसके किसी चुने हुए भाग के सीधे संपर्क में रहते हैं । संपूर्ण प्रतिबिम्बन प्रत्यक्षीकरण की प्रक्रिया में भी कुछ स्वायत्तता रक्षता है क्योंकि यह देशकालबहिर्भूत भी हो सकता है । तथापि १-स, २-स, ३-स आदि उसके अंश हैं । अतः हमारा चुनाव और ग्रहण प्रत्यक्षक की अंतर्दृष्टि तथा अभिप्रेरणा (मोटिवेशन), वर्ग तथा सौंदर्यात्मक आदर्श पर निर्भर करता है ।

उपर्युक्त प्रत्यक्षीकरण क्रिया में दिये गये विवरणोंको (१-स से x-स तक) आदि से परे भी हमारा भस्तिष्क यात्रा करता है । कहीं भी नीले रंग या चार फुदरते पांव, घनी रोमराजि वाले नन्हे पशु को देखकर हम इस कला-अभिप्राय की कल्पना कर सकते हैं (स्मृति-साहचर्य); मेघ-गालिका शब्दा के आधार पर हम चरवाहो की संस्कृति की दशा (सांस्कृतिक पैटर्न) तथा मेघ के आय प्रतीक (आर्कटाइप) का भी अनुमान कर सकते हैं; मेघ-वर्णन के आधार पर कवि प्रसाद के यथार्थ-वर्णन तथा सौंदर्यचर्या (रूपात्मक गुणपुंज) का भी अंदाज लगा सकते हैं । इससे भी परे की यात्रा में हम डायोनीसस देवता के आदिम उन्मत्त विलास अथवा गोद में मेघ लिये ईसा के प्रतीक (मिथक) का भी अनुहरण कर सकते हैं । इसके भी और परे हम अतिरंजित तथा गलत प्रत्यक्षीकरण की भूमि पर 'फातासी' गढ़ सकते हैं जो ध्रातिया तथा मरीचिकाएं उत्पन्न करती हैं । अतः आज के सौंदर्यबोध में ध्रात प्रत्यक्षीकरण (इल्यूजन, हेलुसिनेशन) भी ऊहा-पूहा जाता है (जैसे कवि मुक्तिबोध का सशक्त 'ग्रह-राक्षस') । इसलिए वस्तुगत यथार्थता का अनुचितन सही हो सकता है, गलत भी; संकीर्ण हो सकता है, व्यापक भी । कर्ता या विषयी प्रत्यक्ष व्यक्ति है और वर्ग भी; प्रगतिशील हो सकता है और प्रतिक्रियावादी भी; मानवतावादी हो सकता है और पाशविक भी; लड़ाकू हो सकता है और स्वप्नमुग्ध भी । अतः वस्तुगत यथार्थता ऐंद्रियक अनुभवों तथा वस्तुनिष्ठता के प्रति एक अंतर्दृष्टि ही नहीं, अपितु एक दृष्टि-कोण तथा सैद्धांतिक विचारदर्शन भी प्रस्तुत करती है । यथार्थवाद यथार्थता का यथातथ्य चित्रण नहीं है; बल्कि इन तीन प्रस्तुतियों का अनुपम सहकार है ।

यथार्थवाद में ऐतिहासिक रूप से गतिशील तत्त्वों (परंपरा, संस्कृति, प्रयाण, संस्थाएं, मूल्य, संबंधता आदि) की संवेतना का भी समावेश होता है । इसलिए यथार्थवाद केवल वर्तमान-केंद्रित और बाह्य-प्रत्यक्षीकरण-आश्रित नहीं है, बल्कि यह 'ऐतिहासिकता' से उजागर है । इसलिए सौंदर्यबोध, सौंदर्यदृष्टि तथा सौंदर्यदर्शन भी



नर्तकों के शरीर को ही कलात्मक बिंब में रूपांतरित कर देता है।

नृत्यलिपिकार और संगीतकार के सहयोग से स्वयं नर्तक और नर्तकी (के शरीर) ही कलात्मक बिंब हो जाने हैं। उनके शरीर पर सौंदर्यबोध (नयनिष्ठ-वर्णन के विपरीत) लगातार स्वास्थ्य (योग), ताल (रिदमिक्स) तथा क्रीड़ा (एथलेटिक्स) से संस्कारित रहना है। मुद्राएं (जेस्चर्स) विषयवस्तु बनती हैं। उदाहरणार्थ पवार-दंपती का शारीरिक सौष्ठव, अंगों का सहज समन्वय तथा सार्मजस्य, और आमद, तोड़े, टुकड़े, तत्कार आदि की बंदिशों ने मिलकर उनकी कथक जुगलबंदी में कथात्मक को भी पिरो दिया है। इसी तरह नरेंद्र शर्मा और कुमकुम माथुर ने 'कामायनी' के कथात्मक ब्रैले की नृत्यरचना की है। जरा आगे बढ़कर प्रिया पवार के 'अभिसारिका' नृत्य की थोड़ी तुलना गालिना उलानोवा के 'रोमियो-जुलिएट' नामक ब्रैले से करें जहां वह नृत्य को ही प्रेम का मूर्तरूप बना देती है अर्थात् उसका संपूर्ण नृत्य कलात्मक बिंबों का एक सिलसिला बन जाता है और एक गत्यात्मक-परिवर्तनशील प्रत्यक्षीकरण भी! इसी तरह माया फ्लोरेसकाया जैमी चपलचरण बेल्लेरीना के 'हंसनृत्य' में हम मानवशरीर का हंस में कायाकल्प (मेटामॉर्फोसिस) होना बेहद तीव्रता से महसूस करते हैं। तब वह प्रोकोफ़ेव के संगीत तथा 'चायकोव्स्की की नृत्य-लिपि से तराशी हुई हंसिनी बनकर अपूर्व लालित्यपूर्ण नृत्य करती है और साक्षात् शृंगारभाव का ही मूर्तरूप हो जाती है। सोनल मानसिंह और संयुक्ता पाणिग्रही भी ऐसी बिंबधारा होकर मुद्रावाहित होती हैं।

इस तरह नृत्य के प्रत्यक्षीकरण में विषय और विषयी का, विषयवस्तु और रूपविधान का, वस्तु और बिंब का अद्भुत संलयन होता है। नृत्य में नर्तक (का शरीर) ही एक गतिमान-रूपांतरित-सृजनात्मक बिंब बन जाता है और संपूर्ण नृत्य-नाट्य श्रम और क्रीड़ा, कला और जीवन, यथार्थता और कल्पना का समन्वयबिंदु बन जाता है। इसीलिए हमने सबसे विलक्षण और सर्वसमावेशी कला-बिंबरूपों का यह उदाहरण सर्वप्रथम चुना।

इसकी तुलना में काव्यक्षेत्र के कलात्मक बिंब का उदाहरण दूसरा पक्ष उद्घाटित करता है। प्रतिनिधि-उदाहरण के लिए 'कामायनी' में वर्णित श्रद्धा के नील रोम वाले मेघशावक के बिंब को लें। उसकी संपूर्णता 'स' है। यह 'स' प्रसाद को, प्रसाद के महाकाव्य के पाठक को, प्रसाद की छायावादी संचेतना को, तथा (विभिन्न क्षेत्रों वाले) एक शिकारी को, एक प्राणिशास्त्री को, एक चित्रकार को भिन्न-भिन्न प्रतीत होगा (क्योंकि प्रतिबिंबन के पश्चात् मूल्याकलन पृथक्-पृथक् होगा)। इन विभिन्न प्रतिबिंबों को १-स, २-स, ३-स, ४-स, ५-स और ६-स से अभिहित किया जाए। इस योगक्रम में प्रत्येक व्यक्ति अपनी अंतर्मुखी वैयक्तिकता तथा सामाजिक अवस्था के अनुसार 'स' में से भेद बतलाता है तथा दूसरे गुणों की अपेक्षा किसी एक खास गुण या मूल्य, या लक्षण, या प्रभाव का चयन करता है।

\* क्योंकि [∴] १-स + २-स + ३-स + ४-स + ५-स + ६-स + ... + x-स = 'स'

[∴] इसलिए 'स' = सौंदर्यात्मक आदर्श + सांस्कृतिक पैटर्न + सामाजिक व्यवस्था।

इसलिए मौंदर्यात्मक 'स' में गैर-सौंदर्यात्मक संदर्भ प्राथमिक महत्त्व के होंगे लेकिन कलात्मक सजंजा समकालीन सौंदर्यात्मक परिकल्पना के ऊपर ही होगी और सौंदर्यबहिर्भूत तत्त्वों की उत्प्रेरणा कायम रहेगी।

इसलिए एक व्यक्ति संपूर्ण 'स' के किसी एक अंश का ही प्रत्यक्षीकरण करता है। मेघ-शावक (भौतिक तथा जैविक तथा सौंदर्यात्मक) की संपूर्णता तथा चयन, दोनों के लिए—इंद्रियबोध के अतिरिक्त—किसी जटिल दर्शन अर्थात् सैद्धांतिक दृष्टिकोण का दखल होता है जो वर्ग-समाज के विकास तथा यथार्थता के अंतर्विरोधों से अनुकूलित है। इसलिए हम संपूर्ण यथार्थता का पूरी तरह इंद्रियबोध कभी नहीं प्राप्त कर पाते; हम अक्सर उसके किसी चुने हुए भाग के सीधे संपर्क में रहते हैं। संपूर्ण प्रतिबिंबन प्रत्यक्षीकरण की प्रक्रिया में भी कुछ स्वायत्तता रचना है क्योंकि यह देशकालबहिर्भूत भी हो सकता है। तथापि १-स, २-स, ३-स आदि उसके अंश हैं। अतः हमारा चुनाव और ग्रहण प्रत्यक्षक की अंतर्दृष्टि तथा अभिप्रेरणा (मोटिवेशन), वर्ग तथा मौंदर्यात्मक आदर्श पर निर्भर करता है।

उपर्युक्त प्रत्यक्षीकरण क्रिया में दिये गये विवरणों (१-स से x-स तक) आदि से परे भी हमारा मस्तिष्क यात्रा करता है। कहीं भी नीले रंग या चार फुटके पाँव, धनी रोमराजि वाले नन्हे पशु को देखकर हम इस फला-अभिप्राय की कल्पना कर सकते हैं (स्मृति-साहचर्य); मेघ-गलिका श्रद्धा के आधार पर हम चरबाहो की संस्कृति की दशा (सांस्कृतिक पैटर्न) तथा मेघ के आय प्रतीक (आर्कटाइप) का भी अनुमान कर सकते हैं; मेघ-वर्णन के आधार पर कवि प्रसाद के यथार्थ-वर्णन तथा सौंदर्यचर्चा (रूपात्मक गुणधुंज) का भी अंदाज लगा सकते हैं। इससे भी परे की यात्रा में हम डायोनीसस देवता के आदिम उन्मत्त विलास अथवा गोद में मेघ लिये ईसा के प्रतीक (मियक) का भी अनुहरण कर सकते हैं। इसके भी और परे हम अतिरंजित तथा गलत प्रत्यक्षीकरण की भूमि पर 'फातासी' गढ़ सकते हैं जो भ्रांतियाँ तथा मरीचिकाएँ उत्पन्न करती हैं। अतः आज के सौंदर्यबोध में भ्रांत प्रत्यक्षीकरण (इल्यूजन, हैलुसिनेशन) भी ऊहा-पूड़ा जाता है (जैसे कवि मुक्तिबोध का सशक्त 'ब्रह्म-राक्षस')। इसलिए वस्तुगत यथार्थता का अनुचितन सही हो सकता है, गलत भी; संकीर्ण हो सकता है, व्यापक भी। कर्ता या विषयी प्रत्यक्ष व्यक्ति है और वर्ग भी; प्रगतिशील हो सकता है और प्रतिक्रियावादी भी; मानवतावादी हो सकता है और पाशविक भी; लड़ाकू हो सकता है और स्वप्नमुग्ध भी। अतः वस्तुगत यथार्थता ऐंद्रियक अनुभवों तथा वस्तुनिष्ठता के प्रति एक अंतर्दृष्टि ही नहीं, अपितु एक दृष्टिकोण तथा सैद्धांतिक विचारदर्शन भी प्रस्तुत करती है। यथार्थवाद यथार्थता का यथातथ्य चित्रण नहीं है; बल्कि इन तीन प्रस्तुतियों का अनुपम सहकार है।

यथार्थवाद में ऐतिहासिक रूप से गतिशील तत्त्वों (परंपरा, संस्कृति, प्रथाएं, संस्थाएं, मूल्य, संबंधता आदि) की संचेतना का भी समावेश होना है। इसलिए यथार्थवाद केवल वर्तमान-केंद्रित और बाह्य-प्रत्यक्षीकरण-आधित नहीं है, बल्कि यह 'ऐतिहासिकता' से उजागर है। इसलिए सौंदर्यबोध, सौंदर्यदृष्टि तथा सौंदर्यदर्शन

मानव-श्रम की ऐतिहासिक प्रक्रिया के अंतर्गत एक परिवर्तमान परिणाम है। ऐतिहासिकता की धारणा मानवीय श्रम एवं सामाजिक क्रांति (परिवर्तन/प्रगति) का भी समावेश करती है। मानव अपनी भाव अथवा अनुकूल उपयोग के अनुरूप भौतिक दुनिया को ढालता है। इसलिए वस्तुमंचना में अनुपात और मानदंड, तथा सौंदर्य-तात्विक क्रिया में निश्चित यथार्थ का प्रत्यक्षीकरण उपस्थित रहता है। इसलिए मनुष्य की श्रम-प्रक्रियाएं वस्तुओं का उत्पादन तथा कलाकृति का सृजन, दोनों ही करती हैं। कलाकृति के सृजन में मानवीय श्रम (उत्पादन क्षमता के स्थान पर) श्रद्धा-क्षमता की अभिव्यक्ति बन जाता है। इस भांति उत्पादन-संबंधों और सांस्कृतिक पैटर्नों के अनुकूल भी 'सौंदर्यात्मक आदर्श' और कलात्मक मूल्य ढलते हैं। इनके मुताबिक ही यथार्थवाद में उस रूप अथवा रसान, रचि और श्रुकाव का संश्लिष्ट अध्युदय होता है जिसे कला के सामाजिक लक्ष्य संचारित करते हैं। अतः कला भी सामाजिक परिवर्तन या क्रांति के प्रति अपनायी जाने वाली एक प्रवृत्ति या सोद्देश्यता का संचालन करती है। इसलिए यथार्थवाद ऐतिहासिकता से उजागर होने के साथ-साथ कभी भी अप्रतिबद्ध, तटस्थ, या निरपेक्ष नहीं होता, बल्कि सोद्देश्यता के प्रयोजन को उजागर करता है। इसलिए यथार्थवादी कला मनुष्य की मुक्तिदायिनी भी है। यथार्थता का रिश्ता मनुष्य के ध्यवित्तत्व एवं अस्तित्व, दोनों से है।

यथार्थवाद यथार्थता का यथातथा चित्रण नहीं है, बल्कि कला का एक श्रुकाव (ट्रेंड) है जो यथार्थता के प्रस्तुतीकरण के साथ-साथ मनुष्य करने वाले कृती के मस्तिष्क को भी पेश करता है। यह ऐसी "मानवीय क्रिया है जिसके अंतर्गत संपूर्ण मनुष्य द्वारा अपने सर्वांगीण अस्तित्व का सर्वांगीण ढंग से ग्रहण होता है।" संपूर्ण मनुष्य की धारणा वस्तुगत यथार्थता को सामूहिक प्रत्यक्षीकरण एवं सामाजिक चेतना से जोड़ देती है और उसे श्रुकावरक बना देती है। अतः यथार्थवाद—वस्तुगत सामाजिक यथार्थवाद—ऐतिहासिकता तथा सोद्देश्यता से मंडित है और यह जीवन तथा समाज तथा आदर्श का भी प्रत्यक्षीकरण करता है। यह एक तात्कालिक क्षण को ऐतिहासिक अवस्था से संबंधित करके 'सुपरिगठन' (संस्कृति) को नये आयाम देता है। यह ऐतिहासिक पूर्ण को ग्रहण करने के कारण अतीत का पुनरुत्पादन तथा भविष्य का प्रक्षेपण भी करता है। यह सत्य के प्रति यथातध्यवादी नजरिये के बजाय द्वैतिहासिक दृष्टिकोण ग्रहण करता है, तथा उसकी विधाओं को अतीत-वर्तमान-भविष्य के सातत्य में परखता है। इस प्रकार ऐतिहासिकता और यथार्थता के बीच हम प्रत्यक्षीकरण के समतुल्य कायम करते हैं। इस भांति यथार्थवाद वस्तुगत यथार्थता को क्षणिकता एवं क्षुद्र वस्तुगत अस्तित्व से बाहर काढ़कर इतिहास-प्रवाह के संज्ञान में अभिरजित कर देता है।

ज्ञाता, पर्यवेक्षक, वैयक्तिक इंद्रियबोध तथा विशिष्ट सामाजिक संबंधों के कारण सत्य कभी भी तटस्थ तथा यथार्थता कभी भी अप्रवृत्त नहीं हो सकती। विशेष

१. कार्ल मार्क्स, "इकोनॉमिक एंड फिलॉसॉफिकल ग्रुन्डरिफ्ट ऑफ १८४४" (मास्को १९६१), पृ० १०५।

रूप में वर्गीय समाज में तो ये और भी जटिल तथा भ्रामक हो जाते हैं। अतः सामाजिक यथार्थता ऐतिहासिक दृष्टि से पूर्ण सत्य का प्रदर्शन तथा असत्य का उन्मूलन करती है; अर्थात् यह सत्य को अचल अथवा तटस्थ न मानकर उसे इतिहास-प्रवाह में गतिमान तथा पर्यवेक्षक के ज्ञान के कारण पक्षधर मानती है।

इस भूमि पर हम 'नीलरोम वाले मेपशावक' के उदाहरण के नतीजों को दुबारा दोहराते हैं : (१) हम यथार्थ का 'पूरी' तरह से इंद्रियानुभव कभी नहीं करते; हम 'पूर्ण' में-से चयन करके किसी पक्ष को चुनते हैं; (२) यह चयन प्रत्यक्षक के रूझानों, उसके वर्ग तथा सामाजिक दशा पर भी आश्रित है; और (३) सभी प्रत्यक्षीकरण निर्णय और प्रवृत्ति के साथ संलग्न होते हैं। इसका मतलब यह हुआ कि प्रत्यक्षक—चाहे कलाकार हो अथवा सहृदय—एक (काव्य, नृत्य में) से अनेक (वास्तु, संगीत में) भी हो सकता है; वह एक समूह (अष्टछाप, प्रगतिवादी) से एक वर्ग (लोक, सामंत) भी हो सकता है क्योंकि वह सामूहिक भावना तथा वर्गीय अभिरुचियों से भी तो संचालित होता है। इसके अलावा वह 'पूर्ण'—जो कला में वस्तु, वातावरण, जीवन, समाज, चिंतन आदि सभी का समावेश कर लेता है—के कई पक्षों का प्रत्यक्षीकरण कर सकता है यदि वह हिरावल है, यदि उसका माध्यम भिन्न है, यदि वह एक समूह या वर्ग की जागरूकता या प्रतिबद्धता भी लिये है।

माध्यम की दृष्टि से पत्थर के माध्यम (वास्तु और शिल्प) को लें। पाषाण के माध्यम से काम शन-शनः और मंथर-मंथर होता चलता है और शिल्पी या निवेशकार हरहमेशा पत्थर के गुणों का अनुभव करता रहता है और दीर्घकालिक अंतराल तक अपने उपचेतन में विषयवस्तु का सृजनात्मक प्रत्यक्षीकरण करता रहता है। शिल्प में प्रत्यक्षीकरण की अभिव्यंजना के कई प्रतिरूप हैं—यथार्थीकरण, अन्यथाकरण (डिस्टांशं), अमूर्त्तीकरण, विराटीकरण, लाघवीकरण, आदि। शिल्प में आकृति और मुद्रा का संयोग ताल, गति, भाव आदि का भी ग्रहण कर लेता है। हाथी गुंफा के शिल्प-पटल या मामलपुरम् के रथशिल्प इस संयोग और प्रतिरूपण के दृष्टांत हैं।

प्रत्यक्षीकरण में चयन और प्रवृत्ति की उत्तम प्रतिनिधि चित्रकर्त्ता अमृता शेरगिल (१९१३-१९४१) है। उनके समकालीन बंगाली भद्रलोक पुनरुत्थानवादी ये : अवनीन्द्रनाथ ठाकुर और उनके चेले, जैसे नंदलाल, बसु, असितकुमार हासदार, क्षितीन्द्रनाथ मजूमदार, अब्दुल रहमान चुगताई आदि। भारतीय शरीर-रचनाशास्त्र के अपने माप हैं त्रिनका अनुग्रहपूर्ण गठन अजंता के भित्तिचित्रों तथा शुग-मुप्त-शिल्प में हुआ है। बंगाली पुनरुत्थानवादियों (१९०५-१९३०) ने उसे ग्रहण करके मानो समकालीन जीवन का तिरस्कार कर दिया। इस आत्मछल वाली रूढ़ि से अमृता शेरगिल तुरंत बाहर आ गयी। उन्होंने बांतोहली और अजंता के 'बिंबों' को चित्रकार गायिन (फ्रेंच) के धमकीले रंगों तथा आकृतिरूपों से समन्वित कर दिया। अतः उनका प्रत्यक्षीकरण दो 'सांस्कृतिक आदर्शों' का कात संयोग कराता है। उनकी निजी प्रणय-असफलता तथा भारत की उपनिवेशी गरीबी ने उनकी अंतर्दृष्टि में उदासी और व्यथा का

एक आदमी द्वारा गृहीत तथा सृजित प्रत्यक्षीकरण बहुधा वैयक्तिक तथा विलक्षण तो होता ही है।

भिन्न-भिन्न लोगों के प्रत्यक्षीकरण एकसमान नहीं हैं। भिन्न-भिन्न कालों तथा वर्गों के प्रत्यक्षीकरण भी एकसमान नहीं होते। प्रत्यक्षीकरण के लिए पहले यह जानना जरूरी है कि व्यक्ति या वर्ग के, समाज या काल के सांस्कृतिक पैटर्न क्या हैं अर्थात् धार्मिक, सौंदर्यात्मक और सामाजिक मूल्य क्या हैं ?

व्यक्तिधुरी मे चित्तमूलक अनुचितन (साइकिक रिफ्लेक्शन) या प्रत्यक्षीकरण व्यक्तित्व के घटकों तथा ध्यान एवं अभिरुचियों से संचालित होता है। प्रत्यक्षीकरण के अंतर्गत कोई संपूर्ण पैटर्न अपने-अपने अंशों के समावेश द्वारा भी प्रभावित होता है (जेस्टाल्ट मनोविज्ञान)। व्यक्तित्व के किसी अभिप्राय से संलग्न प्रत्यक्षीकरण अपेक्षया तत्परता से होता है, जबकि अरुचि की दशा मे उसकी अवहेलना होती है। मनो-विज्ञान में इसे क्रमशः 'प्रत्यक्षात्मक सूक्ष्मग्रहण' और 'प्रत्यक्षात्मक सुरक्षा' कहते है। अपशकुन और अश्लीलता से जुडे शब्दों के प्रति दूसरी प्रतिक्रिया तथा नये अनुभवों और अप्रचलित शब्दों के प्रति पहली प्रतिक्रिया परिलक्षित होती है। प्रियायंके शब्दों मे प्रत्यक्षीकरण का प्रवेग बढ जाता है। विशेष रूप से व्यक्तित्व की वैयक्तिक वृत्तियाँ ही प्रत्यक्षीकरण को दो विधियों से तब्दील करती हैं : एक ओर दमन तथा कुंठा से; दूसरी ओर खुलाव और अतिकर्मता से। इसीलिए प्रत्यक्षीकरण दीर्घ एवं तात्कालिक, दोनों ही दशाओ मे निर्णयो एवं मूल्यों मे संयुक्त होता है। व्यक्ति की अभिवृत्ति (एटीच्यूड) तथा अभिप्रेरणा (मोटिवेशन) प्रत्यक्षीकरण को गत्यात्मक और परिवर्तनशील बनाती हैं जिसमे वैयक्तिक प्रत्यक्षीकरण (तात्कालिक एवं दीर्घ, दोनों अवस्थाओ मे) भी समाज-संस्कृति के व्यापक और संपूर्ण पैटर्न में समाहित होता है। यह व्यक्ति के विशिष्ट सामाजिक अनुभव पर निर्भर करता है, उसके मूल्यचक्र द्वारा चुना जाता है, तथा संवेगों द्वारा पुनर्स्थानित होता है। इसीलिए एक ही बहिर्गत स्थिति मे, विभिन्न सामाजिक एवं संवेगात्मक घटकों के कारण, भिन्न-भिन्न लोगों का प्रत्यक्षीकरण भिन्न-भिन्न हो जाता है। वैयक्तिक अभिप्रेरणा तथा अभिवृत्ति, और वर्गीय हित तथा सामाजिक अनुभव—इन ती संचालकों द्वारा ही प्रत्यक्षीकरण 'बिंब' से आगे अनुभव, अवधारणा, अनुचित वचन, विचारदर्शन आदि मे रूपांतरित हो जाता है।

अभिप्रेरणा के अलावा कामना और कल्पना भी तो प्रत्यक्षीकरण को सृजनात्मक तथा आवेगात्मक बनाती है। सौंदर्यात्मक प्रत्यक्षीकरण मे तो वस्तु की उपस्थिति अनिवार्य नही है; अपितु कामना और कल्पना उमे एक नया चारित्र्य दे देती है जिसमे संवेग और सौंदर्य का संयोग हो जाता है। अतएव सौंदर्यात्मक प्रत्यक्षीकरण की प्रकृति संवेगात्मक-अलंकारात्मक हो जाती है। दीर्घकालीन अभिप्रेरणाएं तो अस्थायी अतृप्त इच्छाओं से न जुडकर सामाजिक अभिप्रायों तथा वैयक्तिक मूल्यों से जुड़ती हैं। कलाकृति में इनका प्रतिरूपण शब्द-संसार की सरचना तथा विषयवस्तु के दृष्टिकोण में होता है। इसीलिए बहिर्मुखी संसार (मयायंता) का अंतर्मुखी विषय